

ΑΚΕΝΤΗΤΟΣ ΦΕΡΕΝΙΚΟΣ

BOLLETTINO N. 89

ACCADEMIA DEGLI EUTELETI



ACCADEMIA DEGLI EUTELETI
DELLA CITTÀ DI SAN MINIATO AL TEDESCO

89



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI SAN MINIATO

in sovraccoperta:
Corrispondenze, Senza titolo#14, 2021
Luca Lupi



ACCADEMIA DEGLI EUTELETI – BOLLETTINO N. 89

ANNO XCX - 2022 N. 89

BOLLETTINO
DELLA



Accademia degli Euteleti

DELLA CITTÀ DI SAN MINIATO



Rivista di Storia – Lettere – Scienze ed Arti

Direzione ed Amministrazione Palazzo Migliorati - San Miniato al Tedesco



La direzione del Bollettino dell'Accademia degli Euteleti
esprime la sua gratitudine
alla Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato
che, con il suo contributo,
sostiene la pubblicazione del presente volume.

Con il contributo della
Direzione generale Educazione, ricerca e istituti culturali
Ministero della Cultura

BOLLETTINO
DELLA



Accademia degli Euteleti
DELLA CITTÀ DI SAN MINIATO

Rivista di Storia – Lettere – Scienze ed Arti

n. 89

SAN MINIATO AL TEDESCO – DICEMBRE 2022



Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato
Piazza XX Settembre, 21, 56027, San Miniato (PI).
accademiaeuteleti@gmail.com

Accademia fondata il 2 ottobre 1822 con Reale e Imperiale Rescritto Sovrano
del Granduca di Toscana
Accademia istituita il 10 Luglio 1947 con Decreto di riconoscimento
della personalità giuridica
Decreto del Presidente della Repubblica Italiana del 10 Luglio 1947,
Presidente De Nicola.

Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato n° 89/2022



Il Bollettino è edito con il contributo
della Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato – anno 2022



L'Accademia degli Euteleti riceve il contributo della Direzione Generale
per i Beni Librari e gli Istituti Culturali del Ministero della Cultura

Il programma editoriale di ciascun numero della rivista è elaborato dal Comitato Scientifico
che applica una procedura di selezione, valutazione e miglioramento editoriale.
La selezione degli autori avviene su invito.

Stampato in 400 copie non numerate su carta Fedrigoni Arcoset, 90 gr, usomano, di pura
cellulosa ecologica
Finito di stampare a San Miniato presso la Tipografia Bongi, Via Augusto Conti 10,
San Miniato, Pisa

Progetto grafico: Saverio Mecca
Fotografia sovracoperta: Luca Lupi
Messa in pagina: Photochrome - Empoli

Iscritto nel Registro dei Periodici presso la Cancelleria del Tribunale di Pisa in data 2 settembre 1958, n° 11

ISSN 2281-521X
Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato
[Testo stampato]

Ai lettori del Bollettino

Gli effetti della crisi pandemica ancora condizionano le attività dell'Accademia degli Euteleti: la sede che la ospita ha delle criticità per ospitare più persone, criticità che la clausura ha reso più evidenti, rendendo più difficile organizzare conferenze, incontri e mostre di arte. La pubblicazione del suo Bollettino annuale, il suo più importante contributo continua e il n° 89 è presentato e diffuso il 16 dicembre 2022.

Questo anno 2022 è il duecentesimo anno della fondazione dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato con Reale e Imperiale Rescritto Sovrano del Granduca di Toscana. È in preparazione la pubblicazione di un volume che ne racconta la lunga e intensa storia e il contributo alla crescita della comunità e del territorio: un lungo lavoro di 89 bollettini per sostenere la crescita civile, culturale ed economica e del territorio di san Miniato e della Toscana, una missione storica dell'Accademia onorata fin dalla sua fondazione, secondo la illuminata visione dei fondatori.

È in questa prospettiva che il Bollettino n° 89 dell'anno 2022 propone un'ampia e qualificata selezione di articoli dei Soci e degli studiosi invitati alla collaborazione.

I contributi trattano temi di riflessione sul periodo che stiamo vivendo, storia, storia dell'arte e dell'architettura in Toscana e del territorio; la qualità dei contributi lo rendono non solo uno dei più importanti bollettini delle accademie toscane, ma anche uno strumento per la costruzione della storia dei nostri luoghi.

La varietà e diversità dei contributi, appropriata al carattere di miscellanea nel sommarsi negli anni come tessere di un mosaico compone un ritratto continuamente arricchito del territorio di San Miniato, del Valdarno e della Toscana: una risposta alle esigenze di conoscenza critica della comunità mediante un costante impegno culturale e scientifico dell'Accademia e degli autori.

Rivolgiamo di nuovo un appello a tutti i soci, gli amici e i sostenitori dell'Accademia, alle Istituzioni del territorio perché ne sostengano, anche economicamente, le attività e le pubblicazioni a beneficio dell'intera comunità.

Un particolare ringraziamento va rivolto alla Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato e al Ministero della Cultura.

San Miniato, lì 16 dicembre 2022

Il Presidente dell'Accademia degli Euteleti
Saverio Mecca

INDICE

In margine al romanzo *Le Ricorrenze* di Franco Brogi Taviani

MARIA FANCELLI

La famiglia Taviani era nota in casa mia ben prima che io arrivassi a conoscere Franco e Giovanna, i figli minori dell'Avvocato e della Signora Jolanda Brogi. Quando ci siamo conosciuti, studenti del Ginnasio-Liceo 'Virgilio' di Empoli, i figli maggiori, Vittorio e Paolo, erano già partiti per Roma.

Se mi chiedo come e perché in casa mia si conoscesse la famiglia Taviani, la prima risposta è ovvia perché si trattava di una delle famiglie più eminenti di San Miniato. Per la quale, a dire il vero, noi avevamo una fonte interna: ovvero i racconti di mia zia, la maestra Aladina Fancelli che frequentava assiduamente la Direzione Didattica di San Miniato e ci informava sulla vita della città, al cui centro c'era molto spesso l'Avvocato Taviani. Ricordo solo vagamente altre figure sanminiatesi che rendevano vivi quei racconti: la maestra Paolina Neri, il geometra Benvenuti, la signorina Giacinta Fassetta, mentre la persona più popolare era senza dubbio, e da ogni punto di vista, il medico Ariberto Braschi che percorreva le campagne con la sua Balilla nera. Accanto a questi resoconti c'era un canale diretto e di carattere amministrativo, perché lo zio dell'Avvocato, il ragioniere Vittorio, amministrava gli affitti di alcune nostre proprietà. Con Giovanna e Franco avevamo molte amicizie comuni tant'è vero che quando i nostri padri morirono e per puro caso i funerali furono lo stesso giorno nel giugno del 1974, ci fu un grande andirivieni di persone amiche tra La Catena e San Miniato, e molti erano incerti a quale cerimonia partecipare. Di questa singolare coincidenza abbiamo più volte affettuosamente sorriso con Giovanna.

Ripensando con l'occasione il mio rapporto con la famiglia Taviani, devo dire che io l'ho vissuto dalla prospettiva di un borgo di pianura e di un territorio che, tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, era ancora tutto agricolo, mentre si profilava ormai come inevitabile il passaggio del potere economico dalla piccola nobiltà di campagna a quello della nascente imprenditoria di pianura. Erano anni in cui le uniche industrie vicine erano quelle di Ponte a Egola (a Santa Croce esistevano da fine Ottocento), dove le conce nascevano dentro le case e le pelli si asciugavano in soffitta, e più tardi si passavano ai ciabattini di Cigoli e a Castelfranco per farne fare suola, giunte e scarpe. La legge Merli sarebbe venuta una ventina di anni dopo, nel 1976, a portare un po' ordine e a separare la casa dalla concia. Ma nella disordinata urbanistica della frazione di Ponte a Egola questa interessante fase della storia industriale è ancora oggi leggibile nelle parti alte di numerose abitazioni.

Vista dalla pianura, negli anni del dopoguerra, San Miniato era la città delle tasse, dei preti, del vescovo e del seminario, della pretura, della piccola nobiltà di campagna e della Direzione Didattica; quest'ultima una vera costruzione kafkia-

na cui facevano capo tutte le maestre del Comune. Naturalmente San Miniato era anche la città scuola e aveva ancora un primato di cultura e di storia che nessuno si sognava di contestare. A questa San Miniato abitata da ceti impiegatizi e riflessivi, apparteneva, in posizione centrale, la numerosa famiglia Taviani circondata da un alone di grande rispetto. L'Avvocato Ermanno, la signora Jolanda maestra, i figli Maria Grazia Vittorio Paolo Giovanna e Franco.

L'incontro con Giovanna e Franco sull'autobus che ci portava a Empoli fu in realtà un fatto tutto nostro, indipendente dalle nostre famiglie e dall'aura che circondava l'Avvocato. Molti sono i ricordi di quel periodo. Per lo più riguardano Giovanna di cui divenni amica e con la quale c'è stato a lungo un filo più duraturo. La vita cambia e si evolve per tutti, ma feci in tempo a conoscere anche suo marito, l'ottimo scenografo Gianni Sbarra. Il cui compleanno fu festeggiato sul set di Villa Saletta alla presenza di Isabelle Huppert già in abito di velluto verde e nelle vesti di Charlotte, la protagonista de *Le affinità elettive*. La torta di compleanno era singolare: aveva la forma di una grande matita appuntita ed era stata disegnata probabilmente proprio dallo stesso Gianni. Con Giovanna seguimmo anche la scena del 'La Notte di San Lorenzo' in Piazza Buonaparte a San Miniato, quella che i due registi fecero ripetere più volte per l'incapacità dell'attore di pronunciare una breve battuta con il corretto accento toscano.

Ma non voglio andare oltre nella catena di ricordi che il libro di Franco a San Miniato ha messo in moto. Il fatto che lui abbia aggiunto in seguito al cognome Taviani anche quello della madre Brogi ha un significato evidente che me lo rende ancora più caro, appartenendo la madre a una comunità di pianura, la Scala appunto. I Brogi della Scala erano numerosi, basta pensare che al cimitero ci sono tre cappelle con questo nome. Dal momento che anche noi Fancelli eravamo imparentati con i Brogi (zia Ilide aveva sposato Emilio Brogi), mi pare quasi che si possa aggiungere un altro sottile filo ai molti che ci legano.

Com'era Franco al tempo del liceo? Capelli folti, neri come la pece, lisci, piuttosto disordinati; dominante nelle discussioni, eloquio fluente e torrentizio, parlava animatamente con tutti ma guardava da sempre oltre l'orizzonte del percorso San Miniato-Empoli e ritorno. Al Liceo sarebbe rimasto un triennio, dal '57 al '60, come risulta dall'Annuario dell'Istituto Liceo classico Virgilio (Empoli, Caparrini 1972); la maturità, come tutti quelli del Virgilio, Franco l'ha fatta a Firenze a Liceo Galileo.

Ma il ricordo più intenso di Franco è fuori dal liceo Virgilio: è il ragazzo che faceva parte di un sodalizio indivisibile: Franco, Pier Luigi Manetti e Giorgio Giolli, tutti abitatori dello Sciòa. Sono portata a pensare che nel romanzo di Franco ci sia una sorta di ritratto involontario di Pier Luigi sia pur dietro ad alterazioni, camuffamenti e contaminazioni; un ritratto sullo sfondo lontano di un'altra san Miniato, quella dei ceti medi poveri, come era il padre fornaio di Pier Luigi. In ogni caso nel libro emerge bene un lungo sodalizio d'arte e di amicizie, il mondo delle immagini e della pittura, della rappresentazione visiva del mondo. Il triangolo degli artisti Franco Pier Luigi Manetti e Giorgio Giolli potrebbe essere visto in vari passaggi del libro da chi li ha conosciuti in quegli anni. In ogni caso l'arte figurativa e la storia dell'arte hanno una parte centrale nel romanzo, con racconti a latere molto suggestivi come l'episodio della ricerca della Madonna del parto di Piero della Francesca.

Dopo la maturità Franco partì subito per Roma, l'eldorado del cinema italia-

no nella sua fase più gloriosa. Più tardi sarebbe partito anche Pier Luigi Manetti e nessuno dei due sarebbe più tornato. Ho poi rivisto Franco a Roma, qualche volta a l'Eau vive, un ristorante gestito da suore di Capoverde; lì ci siamo visti qualche volta insieme a Giovanna che lavorava non lontano, alla Fondazione Lelio Basso. Poi le vicende della vita, i reciproci spostamenti e viaggi hanno fatto sì che i nostri contatti rallentassero fatalmente. Ma il filo non si interruppe mai, anche quello attraverso gli amici rimasti tra i quali Giorgio Giolli, Gianni Taviani e una compagna di liceo, Luisella Cerrai. Ho rivisto Franco tanti anni dopo a un cinema che forse era il Portico a Firenze quando fu rappresentato un suo bellissimo documentario sull'Africa*, Forse Dio è malato,* al quale portai con me anche Francesco e Giovanna Gurrieri. Del documentario ricordo le immense discariche, ma anche il doloroso splendore delle rovine coloniali, la vita che continuava nelle condizioni più umilianti. Anche di questa esperienza africana ci sono a mio parere molti riflessi nel libro e precisamente nel capitolo decimo.

Fatte queste lunghe premesse, si capirà perché ho letto il romanzo di Franco scrutando ogni riga alla ricerca di persone, episodi, oggetti e fatti reali. Senz'altro il modo più sbagliato di leggere un libro, ma l'ho fatto quasi sapendo di sbagliare e abbandonandomi in un certo senso all'errore. Sapendo di sbagliare fino a un certo punto, perché oggi anche la critica più conservatrice ammette da tempo - basta pensare a Umberto Eco e al suo *Lector in fabula* - che i libri esistono nella molteplicità delle letture possibili, che sono organismi mutanti, e che il lettore ha la capacità e la libertà di mutarli, e quasi di diventarne, a seconda dei gradi di lettura, un secondo autore. Ho letto di recente che Giovanni Gentile, nel lontano 14 novembre 1914, in occasione della sua prolusione a Pisa *L'esperienza pura e la realtà storica* sorprese i presenti affermando che «la Divina Commedia, nella cui lettura ci esaltiamo, non è quella scritta sette secoli fa, ma quella che scriviamo noi leggendola».

Con la presunzione dunque di una lettrice che pensa di poter leggere in libertà e perfino di poter trasformare le pagine che legge, vengo finalmente al romanzo di Franco Brogi Taviani, intitolato *Le Ricorrenze*. Un titolo molto felice, originale, semplice rispetto alla complessità della storia narrata; esplicativo, dichiara direttamente l'oggetto del narrare.

Mi sono trovata davanti un libro che non lusinga il lettore e non ricorre ad artifici di benevolenza e di seduzione. Che ha anche una costruzione molto elaborata, elementi autobiografici di autofiction, elementi storici di una possibile saga dinastica, alcuni elementi di scrittura e di immaginazione filmica quali, ad esempio, il tempo costantemente al presente. Non è un libro qualunque, non assomiglia ai molti romanzi che circolano oggi nel tempo del computer, né alle nuove saghe. Somiglia forse piuttosto al genere del romanzo di formazione, ma mentre il cosiddetto romanzo di formazione accompagna un eroe dall'uscita dalla casa paterna fino alle soglie della società, questo, accompagnando il protagonista dagli inizi alla morte, si configura piuttosto come la storia integrale della vita di un uomo. L'elemento unificante (non solo sul piano formale) sono appunto le ricorrenze: ricorrenze pubbliche e private, feste religiose e feste laiche, attorno alle quali si costruiscono e si dipanano grandi e piccoli eventi, passioni, amori, nascite, spezzoni e fasi della vita professionale del protagonista. Non può sfuggire a nessuno il senso di questa scelta da parte dell'autore, quella cioè di ripensare la propria vita secondo gli eventi rituali della vasta famiglia; non può sfuggire il

senso stesso della ritualità, l'idea del tempo scandito dalle feste e dalle riunioni di famiglia, come meccanismo che frena e ferma il gorgo inesorabile della vita e del vivente. C'è un'idea del tempo che ritorna e che si intreccia con lo spazio e con la stanzialità. In realtà sulle date storiche ogni tanto mi pare ci sia qualche incongruenza, in ogni caso c'è un continuo trapasso dal tempo storico che sembra dominante verso il tempo ciclico e qualche volta anche verso il tempo mitico del ricordo.

Il protagonista si chiama Gugliemo Aspesi, figlio minore dell'eminente ingegnere Aldemaro Aspesi che vive in una cittadina che è, sempre secondo la mia ottica, piuttosto somigliante a San Miniato. I nomi Guglielmo e Aldemaro sono, in singolare continuità, gli stessi dei protagonisti nel romanzo di esordio dell'autore *Il tesoro*. Case luoghi e persone delle vicende narrate ne *Le ricorrenze*, sono naturalmente dislocate e rese irriconoscibili. Nonostante i camuffamenti credo di avervi rivisto tracce infinitesimali di abitudini e di avere sentito risuonare nomi a me noti: le feste in casa, una famiglia Nardini, la serva dei conti Briccoli, il convento di Santa Chiara, Don Nello, il campanone. Di Aldo Vacca ovvero di quel personaggio che potrebbe avere inconsapevoli tratti di Pier Luigi Manetti ho già fatto cenno.

Nel quadro familiare, mi sembra molto importante il rapporto tra fratello e sorella, qui Tecla e Guglielmo. Il protagonista mi sembra una figura multipla che ingloba varie persone a cominciare dal padre senza dubbio dominante. La sua intensa vita attraversa esperienze professionali, politiche ed umane molto diverse. Guglielmo Aspesi è un uomo antico e moderno; di antico ci sono le pulsioni, gli amori e le scoperte adolescenziali, c'è un episodio cronologicamente anomalo della guerra partigiana, quindi una temporanea avventura politica come consigliere provinciale; ex- docente di storia dell'arte a un certo punto è inserito in una grande azienda di comunicazione, all'interno della quale compie una interessante missione e trasferta in Africa. Con un'apertura sul colonialismo che ricorda il già citato reportage del 2007.

Nella sua vita sentimentale ci sono varie relazioni femminili, alcune burrascose, ci sono una figlia e un figlio amatissimi, ci sono molte relazioni sociali. C'è nelle sue esperienze amorose e di vita una visione a mio parere prevalentemente maschile e patriarcale. Tuttavia Guglielmo non è solo un uomo antico ma a suo modo anche un contemporaneo del proprio tempo. La sua è una personalità complessa, piuttosto sofisticata e per certi aspetti fragile: ha sperimentato qualche spinello, conosce la psicanalisi, ha letto Freud e soprattutto Lacan, conosce l'arte moderna e i maestri dell'arte pop. Formato sulla storia dell'arte insegue capolavori dispersi come la Madonna del parto di Piero della Francesca. La capacità di analisi introspettiva mi fa pensare, ma è forse un'altra connessione impropria, al lungometraggio che Franco Brogi Taviani aveva girato nel 1980 su Wanda von Sacher- Masoch.

Ma la vera sorpresa per me è stata la componente tedesca del mondo di Gugliemo/Franco. Non solo i nomi dichiarati: Heine Goethe Heidegger Dürer, ma anche i versi e le numerose citazioni in tedesco. Una figura non minore del romanzo, una potente temuta manager con tre segretarie, è tedesca e porta il nome un po' arcaicizzante di Hildegunde. Soprattutto mi ha colpito che il romanzo cominci e finisca con una nota favola dei Grimm *Der goldene Schlüssel* (*La chiave d'oro*) che si pone probabilmente anche come chiave dell'intero romanzo. I fratel-

li Jacob e Wilhelm Grimm la collocarono alla fine della raccolta di fiabe, anche loro con l'intenzione di dare un finale aperto.

Che cosa ci racconta l'ultima fiaba dei *Kinder- und Hausmärchen*? Ci racconta di un ragazzo povero che in un gelidissimo giorno d'inverno esce di casa per cercare un po' di legna per scaldarsi. La trova. Ma alla fine le sue mani sono così fredde che deve accendersi un fuoco; il fuoco scioglie la neve e sul terreno brilla di colpo una piccola chiave d'oro. Il ragazzo scava ancora un po' finché appare una cassettina, con la chiave cerca la serratura, funziona, lo scrigno si apre. Ma i Grimm non ci raccontano che cosa vede il ragazzo, che cosa c'è nello scrigno, lasciando il lettore libero di pensare al contenuto.

Nel romanzo *Le ricorrenze* una piccola chiave d'oro viene deposta nel luogo in cui sono disperse le ceneri del protagonista, e sotto al cumulo di sassi che copre la sepoltura del cane di nome Scrigno. Qui la chiave d'oro è più vicina alla terra, al nulla e alla finitudine rispetto alla chiave del racconto dei Grimm che non si apre sul mistero.

Franco Brogi Taviani è tornato a San Miniato per la presentazione di questo romanzo. Un'opera che ci dà la misura del suo spessore umano, intellettuale ed artistico, che sigilla un'attività di narratore cominciata con *Il tesoro* (Marsilio, Venezia 2005) e continuata con *Porte segrete* (Gremese, Roma 2015). Per questo romanzo che corona una vita ricca di esperienze, che parla di noi tutti, della vita, di tante vite, che tocca e sfiora i temi ultimi, per questa sua chiave d'oro che riluce anche sul nostro limite, mi sento di esprimere l'auspicio che l'attività di Franco Brogi Taviani scrittore possa venire ricostruita nella sua totalità e studiata con adeguati strumenti critici; in particolare che possa essere ripensata come parte viva e integrante del lavoro registico che evidentemente si è sempre nutrito di passione narrativa e di un lungo esercizio di scrittura.

L’ombra di Anna

ANGELO FABRIZI

È appena uscito di Anna Braschi, *Stridono piccole voci. Versi leggeri dell’ultim’ora*, Prefazione di Ernestina Pellegrini, San Miniato (Pi), La conchiglia di Santiago, 2022, pp. 208, raccolta di poesie.

Dopo la Prefazione di Ernestina Pellegrini, *Il diario in versi di Anna Braschi* (pp. 5-10) la raccolta ha tre sezioni: *Amici* (pp. [11]-80), *Cavoli Bollecaldaie* (pp. [81]-97), *San Miniato* (pp. [99]-145), *Storie, pensieri, affetti, gioie e dolori* (pp. [147]-197). Chiude il volume una breve biografia di Anna Braschi, dovuta ad A[ndrea] M[ancini].

Le poesie si situano negli anni cha vanno dal 2006 al 2021. Esse sono popolate da amici, amiche, luoghi e paesaggi amati, ricordi e incanti di ieri e di oggi.

Sintetizzando si potrebbe dire che Anna pensa, sente, soffre. Anna avverte tutta la bellezza e il mirabile manifestarsi del vivere, il suo fascino lacerante, contempla come sbigottita il suo misterioso affievolirsi, svanire, il perdersi di tutto. Cosa resta? Risponde con ostinazione Anna: la freschezza degli affetti. La vecchiaia è respinta dalla volontà di durare giovani eternamente. Lei sa che il tempo è inarrestabile. Al tempo oppone l’eterna bellezza della natura. La morte non è mai nominata. Chi ne è colpito lascia «un segno profondo / di accettazione e fiducia».

Una sua eroina è la indimenticabile Clorinda tassiana «pronta a dar battaglia». O Maddalena «dalla parola / che non risparmiava». O la Nena, per «L’eterna giovinezza» del suo cuore. Il bilancio del vivere certo è un «gramo intreccio» e constatarlo è una «deprimente litania». Il sogno nascosto di Anna: essere «La regina del mare», ricca «di ricordi / di sogni e di dolcezze assaporate». Cos’è la vita? Una valigia piena d’allegria, ricordi, speranze, sogni. L’importante è rimanere sempre le stesse ora e sempre, soddisfatte «di una vita trascorsa in dolce compagnia». E rivedersi, sia pure per dirsi ogni volta addio. L’estate è il regno delle fate: di ieri, di oggi, di sempre. Esse custodiscono la memoria della felicità.

La felicità è il tema della raccolta: felicità raggiunta, felicità scomparsa, felicità come dovere. E la vita è un arbusto frondoso, ma ripieno di un succo meraviglioso. La felicità è giovinezza: passo sciolto, capelli al vento, pelle luminosa. La felicità è il mare, gli scogli, le onde, i rari fiori di spiaggia, il sole lucente, la corrente, nuotare insieme. E il mondo dell’infanzia a San Miniato: sentieri, piazze, brusii mattutini, prati, alberi, stelle, la nonna, le rondini, voci di acqua e di giunchi. San Miniato è «bello e ostile», ma è sempre lo stesso, dominato dall’alta rocca, immerso nel verde.

Un certo pessimismo sulla San Miniato moderna: «si studia molto senza fare niente, / grandi discorsi solo da una parte, / se fai qualcosa e te la paghi anche, / dai comunque un fastidio sconvolgente». Alcune poesie di Anna evocano il suo lavoro di cura e riscoperta degli antichi vicoli di San Miniato. Ai nipoti è dedicata

l'ultima parte della raccolta. Belli i consigli che Anna dà loro: «Cammina diritto fischiettando, / guarda il cielo, pensa con la tua testa». Si affaccia come un lampo minaccioso la coscienza della propria caducità: «della vita / che si spezza in due, / poca ne resta». Ma c'è la libertà, l'attesa: come un profumo. I problemi del mondo moderno, le gigantesche migrazioni di popoli.

Anna si sente in colpa per l'esclusione sociale cui sono condannati i migranti. Ma bisogna «Trovare con fatica / una strada comune / che ci porti, forse chi sa, / soltanto un poco avanti». La sua vita è «una disperata sfida, / contro il tempo e l'ignoto», il non voler cedere a nulla. Anzi la sua natura la porta a perdere le staffe (come spesso fanno le fiere donne toscane). Anna non ama il lamento, l'eterno brontolare di tanti, anche se è faticoso vivere «pieni di colpe / privi di speranze». Forse un giorno i nostri discendenti si stupiranno della nostra indifferenza a tanto dolore, a tanti morti, a tante stragi in mare. Ma gli errori che si fanno nella vita si rifarebbero uguali se potessimo rivivere.

E «Ci stiamo riducendo a degli schiavi». Schiavi di che? Del progresso che ci circonda e controlla e soffoca? Troppo pessimista qui Anna. E rimpianti: per ciò che poteva essere e non è stato. Ma in fine: ricordi e tenerezze passate non devono impedire di volare ancora, di vivere assaporando felicità possibili sempre. Anna, dicevo, pensa, sente, soffre. E tutta la raccolta è un inno alla vita felice a contatto col mare: non c'è altro, il resto è contorno.

Un contorno affollato: di amici, di amiche, di nipoti, di sirene, di fate, di farfalle, di antiche vie e angoli di una città magica quale è San Miniato, di studioso raccoglimento, di ricordi. Questo volume ha una sua bellezza, leggerlo fa bene, così arioso, ameno, solare, luminoso. Ci sono anche le ombre, a cominciare da quella della foto di copertina, che ritrae l'ombra di Anna, che il sole stampa sulla terra, un'ombra che ci guarda, un'ombra pronta a svanire, un'ombra appunto.

Un medaglione per don Nello Micheletti presidente dell'Accademia degli Euteleti e tra i fondatori dell'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato

MARZIO GABBANINI

Non è facile realizzare in poche pagine un medaglione biografico su don Nello Micheletti (Fucecchio 1894 – San Miniato 1969), per varie ragioni che vorrei enucleare sin dall'inizio. Innanzitutto perché di don Nello Micheletti si sono perse quasi tutte le tracce archivistiche. Dei numerosi impegni e incarichi che egli rivestì, soprattutto dal secondo dopoguerra in poi, ci restano pochissime testimonianze "di suo pugno". La strada potrebbe essere quindi quella di raccontare l'esperienza umana di don Nello, attraverso il ricordo personale, ancora vivo, del tempo trascorso a San Miniato Basso. Questa strada ha il rischio di scendere nell'intimo ma al contempo può restituire un punto di vista sulla persona davvero autentico perché derivante dall'esperienza personale.

I motivi per parlare di don Nello Micheletti sono svariati. Innanzitutto perché egli è stato uno dei fondatori dell'associazione Istituto del Dramma Popolare nel lontano 1947. L'attuale Fondazione IDP, che ho l'onore di guidare -e che è intimamente connessa all'Accademia degli Euteleti di San Miniato in quanto sin dall'inizio gli accademici dichiararono il totale appoggio verso le iniziative del "Teatro sanminiatese dello Spirito" - ha avuto proprio tra i suoi primi promotori il sacerdote di San Miniato Basso, e oggi la Fondazione, sul solco della tradizione degli inizi, persegue gli stessi obiettivi che don Nello Micheletti insieme ad altri Euteleti come l'avvocato Giuseppe Gazzini e Dilvo Lotti, e la professoressa Laura Mori, avevano indicato nell'atto costitutivo all'articolo 3:

L'Istituto del Dramma Popolare si propone, soprattutto, in relazione all'ormai tradizionale Festa del Teatro che ha luogo in San Miniato in onore di San Genesio, di riprendere e far rivivere la tradizione delle sacre rappresentazioni del Medio Evo, non già attraverso semplici esumazioni o ricostruzioni di testi dell'epoca, ma creando una "Sacra Rappresentazione" che appaia tale per il popolo di oggi con i suoi problemi di oggi, e , quindi, nuova nel senso più ampio della parola, sia come spirito informatore, sia come tecnica di realizzazione.[1]

In secondo luogo mi pare opportuno parlare di un sacerdote che ha fatto parte dell'Accademia degli Euteleti in un momento particolare della storia italiana, quella della ricostruzione successiva al secondo conflitto mondiale, vissuta a San Miniato con particolare energia ed entusiasmo dopo i lutti e le distruzioni. Al sacerdote di San Miniato Basso era stata infatti affidata la ripartenza dell'Accade-

[1] *Inventario dell'archivio storico della Fondazione Istituto del Dramma Popolare* (d'ora in poi ASFIDP), a cura di A. di Bartolo, Fondazione IDPSM, San Miniato 2022: A.I.1, fascicolo 1.1

mia dopo la sosta forzata dovuta al secondo conflitto mondiale. Don Nello guidò l'Accademia, prima come commissario straordinario e poi come Presidente fino al 1967. Nel 2022, anno giubilare della più antica società scientifico letteraria di San Miniato, uno schizzo biografico su un sacerdote che è stato per vent'anni alla guida degli Euteleti, può apportare quindi un piccolo contributo anche alla storia di questo ente culturale che compie duecento anni.

Sfogliando l'archivio storico della Fondazione Istituto del Dramma Popolare, in particolare la serie Statuti e documenti fondativi, Organi amministrativi, Elenchi di soci e Carteggio generale,[2] la figura e il ruolo di don Micheletti sono quasi nascosti. Lui, che era stato tra i promotori, sembra quasi rifuggire il palcoscenico e stare invece "dietro le quinte" dei primi anni di vita associativa e organizzativa. Don Micheletti è presente nel Direttivo del Dramma a partire già dalla prima manifestazione del luglio 1947 con l'avvocato Giuseppe Gazzini, il pittore Dilvo Lotti, il maestro Giovanni Bagagli e il professor Concilio Salvadori (vedi foto documento 1).[3] Nel 1949 inizierà infatti a collaborare un altro sacerdote, don Giancarlo Ruggini, che invece vivrà le vicende del Dramma in prima persona curando rapporti epistolari con autori, registi e istituzioni, e incidendo notevolmente come direttore artistico nella scelta dei testi del comitato di lettura.[4] Due anni dopo, in un elenco dettagliato dei collaboratori dell'associazione, con la specifica dei vari ruoli, don Micheletti appare come "consigliere" (vedi foto documento 2), mentre nell'organizzazione interna dell'Istituto, a tre anni dalla nascita, il nome del sacerdote è affiancato a don Ruggini e ai coniugi Gazzini nella Direzione (vedi foto documento 3). Ufficialmente l'ingresso nel Consiglio Direttivo era avvenuto solo il 21 agosto del 1950, per effetto delle dimissioni dell'avvocato Giovanni Manetti, sostituito all'unanimità con il sacerdote fucecchiese domiciliato nella frazione di San Miniato Basso.[5]

L'impegno civico di quegli anni è molto incisivo. Don Micheletti è infatti chiamato a collaborare come assessore al personale nella prima giunta comunale dopo la liberazione di San Miniato. Si trattava di un incarico delicato, per il quale era stato necessario un permesso dell'Ordinario. Era stata la prima volta, ed è tuttora l'unica, che un membro del clero sanminiatese ricopriva una carica pubblica. Ma il suo nome ricorre spesso anche in altre pratiche come quelle relative alla nascita della Pro Loco o nell'organizzazione del Comitato per la ricostruzione della Rocca. Spirito libero e coscienzioso durante il Ventennio fascista mostrò spesso atteggiamenti contrari al regime, a tal punto da essere sospeso dalla direzione dell'organo ufficiale della Diocesi, il settimanale *La Domenica*, che aveva fondato nel 1937 con il sacerdote Pietro Stacchini. Non mancò di esternare le proprie critiche anche con il locale Partito comunista contro il quale condusse

---

2 I documenti citati e riprodotti fanno riferimento alla collocazione nell'inventario dell'archivio disponibile nella sede dell'Istituto e presto on-line nel nuovo sito internet in fase di costruzione.

3 L'attore Gianni Lotti, in una lettera del 17 agosto 1976 diretta ad Aldredo Merlini, non indica invece il nome del sacerdote sanminiatese tra coloro che per primi si riunirono nella sua abitazione. Cfr. *Dramma popolare. Nuovi spazi cristiani,* «Quaderno 1/1980», Istituto del Dramma Popolare 1980, p. 21.

4 A far entrare don Ruggini nel Dramma Popolare era stato proprio don Micheletti, come ben spiega Laura Baldini nel suo volume *Il Dramma Popolare di San Miniato. Le ragioni della speranza.* Fondazione Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, San Miniato 2013, p. 36.

5 ASFIDP, A.II.1, *Libro verbali del Consiglio.*

aspre polemiche sempre dalla colonne della *Domenica*, alla cui direzione era stato richiamato nell'immediato dopoguerra.[6]

Nel triennio iniziale delle attività del Dramma popolare, insieme a tutti gli incarichi pubblici che abbiamo ricordato, don Nello Micheletti è impegnato in molti fronti, il primo dei quali è certamente quello parrocchiale. Dal 1926 era infatti titolare del beneficio parrocchiale dei Santi Martino e Stefano a San Miniato Basso, dopo che era stato cappellano nella pieve di Cigoli e nella parrocchia di Ponsacco. Il suo percorso ecclesiastico lo aveva portato a ricevere la "sacra tonsura" il 20 marzo del 1920 per mano del cardinal Alfonso Mistrangelo a Firenze, poi l'Ostiariato e il Lettorato il 29 maggio dello stesso anno. Il Rettore del Seminario arcivescovile fiorentino, dove don Micheletti si era iscritto al ritorno dalla prima guerra mondiale, aveva potuto attestare "in fede" che "il Chierico Nello Micheletti di Luigi della Diocesi di S. Miniato, alunno di questo seminario, ha continuato anche dopo il ricevimento della S. Tonsura a tener sempre lodevolissima condotta, frequenza agli esercizi di pietà, e mostrar sempre venerazione allo Stato Ecclesiastico"[7]. Di conseguenza il giovane chierico era descritto dai suoi rettori come ragazzo di buone promesse e meritevole di ricevere gli ordini superiori. Il 18 luglio del 1920 aveva ricevuto il grado dell'Esorcistato e quello dell'Accolitato. L'ordinazione sacerdotale, ultima tappa del percorso sacerdotale che fino al Concilio Vaticano II si divideva ancora tra "ordini minori" e "ordini maggiori", era avvenuta il 31 ottobre del 1920, sempre a Firenze, dove studiava. Pochi anni dopo arriverà la nomina a parroco di San Miniato Basso in un periodo particolare per la storia della comunità che verrà riconosciuta come frazione. All'impegno parrocchiale don Micheletti aveva affiancato quello di insegnante, dapprima di italiano e latino presso l'Istituto Magistrale di Montopoli, poi nel Seminario vescovile di San Miniato, e infine l'insegnamento di religione alle magistrali di San Miniato. "Dantista e latinista di pregio" – come ricorda Laura Baldini[8] – non era passato inosservata la sua preparazione culturale, tanto che al termine del secondo conflitto mondiale era stato nominato alla guida dell'Accademia degli Euteleti di cui già faceva parte come socio ordinario dal 1930.

Nell'Accademia degli Euteleti il ruolo di don Micheletti, di pari passo con quello al Dramma Popolare, è ancora più incisivo. A lui viene affidata la ripresa delle attività, prima come presidente provvisorio poi come effettivo fino al 1967. All'interno degli Euteleti la sua attività si concentra soprattutto nella collaborazione alla redazione del *Bollettino*, nel quale compare per tre volte come autore, con un articolo sul numero 24 del 1947 dal titolo *Nel I centenario della morte del poeta Pietro Bagnoli,* e le presentazioni dei bollettini 33 e 34 degli anni 1961 e 1962. Come Presidente dell'Accademia era stato lui a conferire all'illustre filosofo Maritain, Ambasciatore di Francia presso la Santa Sede, il diploma di socio onorario in occasione della prima rappresentazione assoluta che si svolgeva in

6 Cfr. R. BOLDRINI (a cura di), *Dizionario biografico dei sanminiatesi (secoli X-XX)*, Pacini Editore, Pisa 2001, p. 196 *ad vocem*.

7 ASDSM, *Sacre ordinazioni*, 1920, fascicolo don Nello Micheletti, carte non numerate. Si ringrazia il dott. Di Bartolo Alexander per aver fornito le notizie ecclesiastiche su don Nello Micheletti dai documenti d'archivio diocesano.

8 Cfr. *Il Dramma Popolare di San Miniato. Le ragioni della speranza,* cit., p. 36.

San Miniato[9] de *La maschera e la grazia* di Henri Gheon. Il momento delle sue dimissioni sono considerate un vero e proprio "scossone" per l'Accademia, come si evince dal *Bollettino* del 1968 (n. 40):

Dopo tanti anni, quasi venti, il Can. Prof. Don Nello Micheletti ha lasciato la Presidenza dell'Accademia! Contro la sua ferma decisione si sono spuntante tutte le buone ragioni, che indistintamente da ogni parte sono state apportate per indurlo a recedere dal suo proposito. Superfluo quindi dichiarare che il generale rammarico è stato profondamente vivo, è facile intuirlo, ma noi vorremmo che ogni nostra affermazione fosse svuotata di ogni retorica, sia quando ricordiamo che Don Micheletti (ci scusiamo l'appellativo più familiare) fu il Presidente Commissionario della ripresa dopo la sosta bellica, sia quando pensiamo che a Don Micheletti Presidente sono legati, fra tante altre cose, l'atto di nascita dell'Istituto del Dramma Popolare, e la nuova serie dei Bollettini. Non sarà facile esprimere adeguata gratitudine per quanto è legato alla sua attività pro Accademia.

La rinuncia irrevocabile di don Micheletti aveva portato alle dimissioni in massa dell'intero consiglio accademico, rinnovato l'anno successivo con la presidenza del professor Enrico Coturri, la vicepresidenza del ragionier Pietro Bertini e i consiglieri dottor Antonio Aquilini, l'avvocato Crescenzio Franci, il professor Dilvo Lotti, la nobil donna Emilia Morali-Stoia, la professoressa Anna Matteoli, la professoressa Elettra Rondoni Anhalt e lo stesso Micheletti.

Nel 1969, la sera del 7 dicembre, veniva a mancare. A don Micheletti uomo e sacerdote nella San Miniato Basso che è stata luogo della mia infanzia vorrei quindi dedicare alcune parole conclusive. Per chi -come lo scrivente- era cresciuto "al campino della parrocchia e all'ombra del campanile" la figura di don Micheletti, "il canonico Micheletti", si erge oggi a grande riferimento culturale, che forse un tempo non comprendevamo appieno. Giovani, appassionati di sport e corse all'aria aperta, consideravamo la parrocchia come punto di riferimento fondamentale per lo svago ma anche per l'istruzione cristiana. Non posso dimenticare il sorriso, delineato in un volto austero, del canonico Micheletti quando rispondevamo correttamente a una delle domande che un tempo, a mo' di interrogazione, ci venivano fatta "a dottrina". Anche nel servizio sull'altare pretendeva da noi ragazzi la massima serietà e compostezza, ma non dimenticherò mai la sua commozione quando alle sei del mattino mi trovò, un giorno di primavera, già sulla soglia del portone ad attendere l'inizio della celebrazione nella quale avrei dovuto fare il chirichetto. Mi regalò un sorriso, quasi commosso della mia presenza, e mi invitò ad entrare in chiesa per ripararmi dalla frescura delle albe primaverili. Rivedo la sua commozione negli occhi, in quel viso austero ma con un cuore di vero padre, che soccorreva i bisognosi nella carità silenziosa. Ricordo le sue parole di oratore persuasivo e di grande spessore culturale, sacerdote di schiettezza dei sentimenti e chiarezza espositiva come pochi altri.

[9] D. LOTTI, *Istituto del Dramma Popolare 1947-2004. Sacralità del Teatro*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», Città del Vaticano, Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon Editrice, 2005, p. 163

Abbreviazioni Archivistiche

ASFIDP = Archivio Storico Fondazione Istituto del Dramma Popolare
ASDSM = Archivio Storico Diocesi di San Miniato

Bibliografia minima

Baldini L., *Il Dramma Popolare di San Miniato. Le ragioni della speranza.* Fondazione Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, 2013, San Miniato.

Boldrini R. (a cura di), *Dizionario biografico dei sanminiatesi (secoli X-XX)*, 2001, Pacini Editore, Pisa.

Dramma popolare. Nuovi spazi cristiani, «Quaderno 1/1980», Istituto del Dramma Popolare, San Miniato.

Lotti D., *Istituto del Dramma Popolare 1947-2004. Sacralità del Teatro*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», 2005, Città del Vaticano, Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon Editrice.

MANIFESTAZIONE DI S. GENESIO IN SAN MINIATO

LUGLIO 1947

ESECUTIVO	=	GAZZINI Avv. Giuseppe LOTTI Prof. Dilvo MICHELETTI Don Nello BAGAGLI M° Giovanni SALVADORI Prof. Concilio
INTERPRETAZIONE E REGIA	=	LOTTI Giovanni
UFFICIO STAMPA	=	CATARCIONI Nazzareno BARBUTI Dr. Cid GIANNONI Canco. Enrico MESSERINI Alessandro RONDONI Umberto CARBONCINI Rag. Wilfredo CATARCIONI Mario
UFFICIO PROPAGANDA	=	BACCETTI Angelo
UFFICIO FINANZA	=	BORGHESAN Dr. Alfredo FALASCHI Alberio M° LEPORATI Dr. Pietro GIUGNI Atto
PARTE TECNICA	=	PETRALLI Franco — altre copie pianta / Pinto e Duitoni
SEGRETERIA	=	CAI Cesare

Fig. 1: *Manifestazione di S. Genesio in San Miniato/luglio 1947*. Il terzo nome del gruppo esecutivo è quello del sacerdote sanminiatese. In ASFIDP, A.III.1, fasc. 1.

1949

ELENCO DEI SOCI E DEGLI ADDETTI ALL'Istituto del Dramma Popolare

----

I) MOri Marcello - addetto alla pubblicità e prop.
2) Giannoni Rigoletto - addetto all'allestimento scenico.
3) Petralli Franco - " " "
4) Marrucci Marino - socio
5) Bagagli Giovanni - socio
6) Stefanini Mario - socio Tesoriere.
7) Rinaldi Gastone - socio addetto alla pubblicità.
8) Gazzarrini Giuseppe - socio
9) Rondoni Francesco - socio
IO) Giorgieri Bice - socio
II) Nistri Enrico - Segretario
I2) Lotti Enzo - socio
I3) Lotti Giovanni - addetto al coordinamento spettacolo.
I4) Cheli Angiolo - socio
I5) Dott.Vittorio Giorgieri- Socio.
16) Can.Francesco Maria Galli -Socio.
17) Can.Nello Miwheletti-Consigliere.
18) Don.Giancarlo Ruggini-Vicepresidente.
19) Angelo Baccetti-Socio.
20) Gaetano Simoncini-Socio amministratore.
21) Mario Palagini-Socio addeyyo ai trasporti-
22) Cesare Cai-Socio addetto agli alloggi.
23) Alessandro Messerini-Socio.
24) Prof. Gamucci Antonio - Socio
25 - Vittorio Taviani - Socio
26 - Giovanna Gazzini - Consigliere
27 - Beppe Pucci - Socio Addetto ai Traspoeti
28 - Com. Filippo Formichini-Socio
29 - Catarcioni Mario - addetto alla stampa.
30) Catarcioni Nazareno - socio
3I) Licostini Sergio - addetto alla segreteria
32) Masoni Varo - socio addetto all'organizzione
33) Furlano - addetto alla segreteria
34) Ciattini Saverio - addetto alla stampa

Fig. 2: *Elenco dei soci e degli addetti*. Al numero 17 si legge il nome di don Nello Micheletti. In ASFIDP, A.III.1, fasc. 2.

ORGANIZZAZIONE INTERNA DELL'ISTITUTO DEL DRAMMA POPOLARE
PER LE MANIFESTAZIONI DEL 1950 =

CONSIGLIO DIRETTIVO

Don Nello Micheletti -
Avv. Giuseppe Gazzini - per le questioni generali con part. rigu ar=
Don Giancarlo Guggini - do a quelle finanziarie.
Gianna Gazzini - Idem con part. riguardo alla corrispondenza ed
agli inviti delle autorità, critici, artisti e

COORDINAMENTO GENERALE SPETTACOLO - Gianni Lotti -

MANIFESTAZIONI ACCESSORIE - Dr. Masoni Varo -

PUBBLICITA'
Marcello Meri - e
(diff. materiale e pubb. straloocale)
Mario Matarcioni
(diff. numero unico, pubb.
numero unico e locale)

TRASPORTI
Mario Palagini

ALLESTIMENTO SCENICO
Petralli-Giannoni
Magazziniere e controllo spese
Italiano

AMMINISTRAZIONE
Simoncini G.
TESORIERE
M. Stefanini

ALLOGGI
C. Cai

SEGRETERIA
Enrico Nistri
Licostini Sergio

Fig. 3: *Organizzazione interna dell'Istituto del Dramma popolare per le manifestazioni del 1950*. Don Micheletti è il primo in elenco. In ASFIDP, A.III.1, fasc. 3.

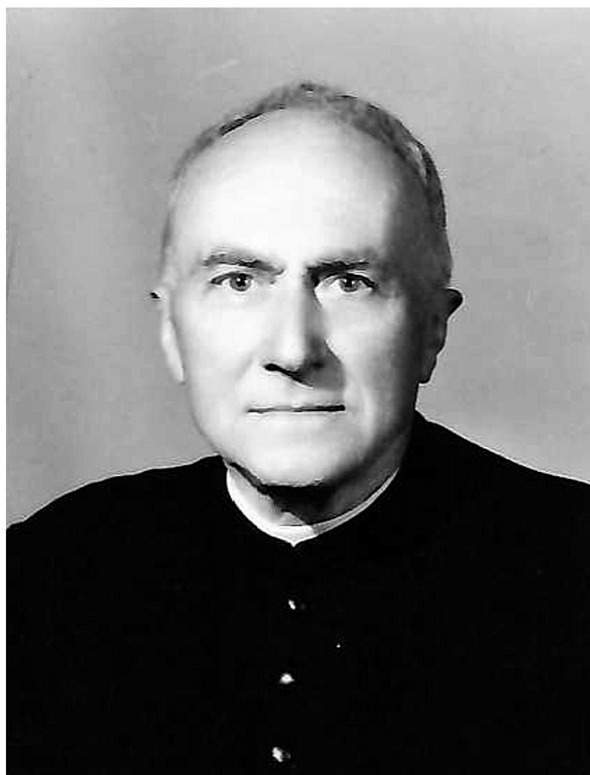


Fig. 4: ritratto fotografico di don Micheletti nel 1960 circa

Omaggio ad Antonio Gamucci

ANGELO FABRIZI

Sono un lettore appassionato dei volumi del «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato» usciti negli anni passati. Me li regalò mio suocero Angiolo Cheli. Li ho sempre tenuti vicini e a portata di mano. Me ne sono nutrito. Ho concepito stima grande per gli autori che vi hanno collaborato. La lettura e rilettura continua dei tantissimi preziosi loro contributi che contengono mi sono state motivo di arricchimento culturale e umano. Molti autori li ho conosciuti di persona, e ne ho un vivo e affettuoso ricordo. Voglio citare almeno gli indimenticabili saggi di Dilvo Lotti, Anna Matteoli, Lelio Mannari, Enrico Coturri, Antonio Gamucci, Aristodemo Viviani, Giancarlo Ruggini, Francesco M. Galli, Attilio Castelvecchi, Elettra Anhalt Rondoni e le poesie di Augusto Marrucci. Non che non abbia presenti i Bollettini degli ultimi anni, resi splendidi da valorosi studiosi. Il discorso sarebbe troppo lungo.

Ma ora in particolare intendo esprimere la mia gratitudine ad Antonio Gamucci (2.II.1921-18.XI.1972) (e aggiungo un saluto al figlio Renzo). Ho parlato poche volte con lui. Sempre mi colpì la sua gentilezza non affettata, la sua bontà naturale, la sua passione per la ricerca, la premurosa cura del suo lavoro si insegnante e poi di preside di Scuola Media[1].

Sembra di averlo ancora accanto a noi nel leggere le commemorazioni che ne fecero il 18 dicembre 1972 Enrico Coturri durante una seduta accademica, Giovanni Messerini il 27 novembre 1972 in una seduta del Consiglio Comunale, il ricordo anonimo che ne uscì su «La Domenica» del 26 novembre 1972, le parole di Dilvo Lotti. Vi si insisteva sulla bontà, sulla gentilezza, sulla disponibilità, sulla cultura, sull'impegno civico e religioso di Antonio Gamucci.

La mia gratitudine si riferisce al suo saggio intitolato *Giacobini e Conservatori a San Miniato nel 1799*[2]. Gamucci pubblicava, da un fascicolo conservato in casa della famiglia Morali di San Miniato, le lettere che Filippo Morali diresse al fratello Niccolò in aprile, maggio, luglio, agosto, settembre 1799, e in dicembre 1800. In esse Filippo raccontava che il 13 maggio 1799 furono presi in ostaggio dai francesi lui, il congiunto Giuseppe Morali (†1835), Simone Caponi, il parroco Antonio Migliorati (1742-1825). Filippo Morali apparteneva a una famiglia nobile di San Miniato. Nel 1786 aveva meno di trent'anni, e in un documento ufficiale è detto ignorante, di scarse risorse, dedito al divertimento e a far debiti. Non so fino a che punto debba considerarsi veritiero questo severissimo giudizio, espresso dal vicario regio Ranieri Tozzi. Lo stesso invece aveva parole di lode per Simone Caponi[3]. Quanto all'ignoranza del Morali osservo che nelle nove lettere

1 Tutti pubblicati sul «Bollettino» n. 43, 1974, pp. [5]-16.

2 «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», n. 42, marzo 1972, pp. [53]-105.

3 Paolo Morelli, *Aspetti dell'economia e della società di San Miniato durante il regno di Pietro Leo-*

pubblicate dal Gamucci egli si dimostra perfetto padrone della lingua italiana. Le lettere spirano avversione totale contro i francesi, contro la «democratico-mania» dilagante e contro i giacobini italiani. Non mancano nella disavventura momenti comici, che il Morali coglie divertito. Nel 1799 Filippo Morali doveva aver superato di poco i quarant'anni[4]. Il Morali dà l'elenco degli ostaggi. Tra i fiorentini nomina due volte l'«abate Gavard» (lettera da Monaco del 29 luglio 1799)[5].

Questa notizia per me è stata oro. Perché ho scritto già due articoli sulla famiglia Gavard e su Carlo Emanuelle Gavard, amici fiorentini di Vittorio Alfieri. Ma la notizia del suo arresto non mi veniva da altre parti. In casa Gavard negli anni 1776-1777 fu costituita una scherzosa Accademia letteraria, di cui Alfieri fu segretario.

L'«abate Gavard», nominato da Filippo Morali, era sicuramente Carlo Emanuelle Gavard (1751-1820), abate benedettino vallombrosano dal 1767, figlio di Joseph Gavard des Pivets (Giuseppe Maria Gavard) (1730-1805), amministratore delle Finanze del granducato. Altri arrestati a Firenze furono il cav. Alessandri, Marratti, Fabbracci, capitano Paur. Per ordine del generale Paul-Louis Gaultier de Kerveguen (1737-1834), comandante militare della Toscana, furono portati a Livorno, e di qui per nave a Genova. Da Genova ripartirono per Nizza, dove arrivarono il 20 maggio. Da Nizza andarono a Monaco. Qui il 22 luglio giunsero da San Miniato altri due ostaggi, il cav. Federigo Guglielmo Jackson (1737-1806) (livornese, discendente di consoli inglesi, ascritto alla nobiltà sanminiatese, dal 1768 abitante a San Miniato, oggetto anche lui, da parte del vicario regio Ranieri Tozzi, di un giudizio negativo)[6] e il barone Vincenzo de Cerrapico, console di Malta a Livorno e costretto dai francesi a stare San Miniato.[7] Il 30 luglio pervennero ad Antibo, poi all'isola di Santa Margherita, poi a Cannes. Il 25 agosto giunsero a Digione[8].

In appendice alle lettere Filippo Morali dà l'elenco degli ostaggi toscani secondo la città di provenienza: Firenze, Pisa, Livorno, Prato, Pistoia, Pescia, San Miniato, Pietrasanta, Pontremoli, Siena, Lucca, Camaiore. Elenca poi gli ostaggi piemontesi, provenienti da Torino, Bra, Vercelli, Biella.

Nell'elenco dei piemontesi trovo il marchese Carlo Amedeo di Valperga di Caluso brigadiere ed aiutante generale di cavalleria[9], il conte Agostino Maillard de Tournon maggiore di cavalleria, il cavalier Arduino Tana brigadiere di cavalleria, comandante della città di Torino[10]. Carlo Amedeo probabilmente è uno dei dieci figli di Amedeo Valperga conte di Masino, marchese di Caluso e di Albarey (1674-1744) e della contessa Emilia Doria di Dolceacqua (1710-1752). Sarebbe dunque fratello di Tomaso Valperga di Caluso (1737-1815), abate e dotto in ogni scienza e grande amico di

poldo, in: *San Miniato nel Settecento. Economia, Società, Arte*, a cura di Paolo Morelli, Cassa di Risparmio di San Miniato / Pisa, Pacini, 2003, pp. [15]-45: 26-27.

4 *Ibidem*.

5 Gamucci cit., p. 87.

6 Vedi: Roberto Boldrini, *La nobiltà di San Miniato nell'epoca delle riforme*, in: *San Miniato nel Settecento. Economia, Società, Arte* cit., pp. [47]-105: 49, 69, 93, 104; Paolo Morelli, *Aspetti dell'economia e della società di San Miniato durante il regno di Pietro Leopoldo*, ivi, p. 26.

7 Ivi, p. 87. Vedi anche Dilvo Lotti, *San Miniato. Vita di un'antica città*, Cassa di Risparmio di San Miniato / Genova, Sagep Editrice, 1980, pp. 131-133. Gamucci lo nomina come baron Cerrapico, Lotti come marchese De Cerapico.

8 Gamucci cit., pp. 71-99.

9 Ivi, p. 97.

10 Ivi, p. 98.

Alfieri[11]. Agostino Maillard de Tournon appartiene alla stirpe della madre di Alfieri, Monica Maillard de Tournon (1721-1792). Forse era figlio di un fratello di Monica. Lei ebbe tre sorelle e due fratelli. Padre di Agostino dovette essere Carlo Giuseppe Maria Antonio Agostino (1716-1778). In famiglia era viva la professione delle armi. Il padre di Monica, Vittorio Amedeo Maria Felice Maillard de Tournon o Vittorio Amedeo II (1685-1754) giunse ad essere luogotenente generale della Cavalleria[12].

Arduino Tana (1748-1828), nato a Torino, amico in gioventù di Alfieri, giunse al grado di maggiore generale[13].

Il bello viene ora. Il 22 febbraio 2008 il grande amico e grande italianista di Milano Franco Longoni (1949-2014)[14] mi spediva in regalo un opuscolo a stampa anonimo di 20 pagine, intitolato: *Lettera / di un amico della patria / a un amico / della religione / o sia / Lettera / di un fiorentino fuggito / dalla Francia. / A comune utilità* / Non collocare le tue speranze negli Uomini, nei quali non vi è salute, nè pace. Beato sarai, se ti fiderai solo di Dio, e impetrerai opportunamente da Lui gli aiuti a' tuoi bisogni. Salmo 145. V. 3.5., Firenze 1800. / Nella Stamper[ia] da S. Mar[ia] in Campo / Con Approvazione. Né Longoni né io trovammo allora l'autore dell'opuscolo. E in questi 14 anni trascorsi dal giorno del dono non ci avevo più pensato. Senonché da qualche tempo, come ho detto, mi sono messo a indagare sui Gavard, amici di Alfieri. Ho rivolto particolare attenzione a Carlo Emanuelle Gavard, autore di molti scritti. Notizie su di lui mi ha dato Torello Sala[15]. E fornisce anche un elenco delle sue opere.

Carlo Gavard entra nel 1767 nell'ordine vallombrosano e si guadagnò fama di letterato. Studiò in S. Trinita a Firenze e in Passignano sul Trasimeno.

Do un elenco provvisorio delle sue opere:

«*Tempo di salute* / opera / del molto reverendo padre / D.Carlo Emanuelle / Gavard / monaco benedettino vallombrosano / dedicata al merito singolarissimo / di Sua Eminenza Reverendissima / il Signor Cardinale / D. Andrea Giovannetti / degno Arcivescovo di Bologna / e gran Principe del Sacro Romano Impero. / Libro Primo [-e secondo]. / In Firenze MDCCLXXXII. / Nella stamperia di Giuseppe Tofani / all'insegna della Concezione. / Con licenza de' Superiori.» (reperibile su internet). Nel vol. II p. 246 sono elencate «Opere composte da D[on] C[arlo] G[avard] La Ragion Custode delle Umane Azioni. Tomi II- Pratica di ben morire sull'esempio di Nostro Signore. Tomi I. Trattenimento Utile. Tomi V».

Nel gennaio 1786 viene rappresenta con successo a Vienna la sua tragicommedia *Le furie del re Saulle, o sia il Trionfo dell'Amicizia nelle Persone di David, e Gionata*.

---

11 Vedi *Il diario di Emilia Doria di Dolceacqua. Un inedito documento su cultura e società nel Piemonte settecentesco conservato nell'Archivio Valperga di Masino* di Milena Contini, Accademia delle Scienze di Torino, 2016.

12 Vedi Willem Jan Van Neck, *I nonni materni di Vittorio Alfieri in due ritratti della Clementina*, «Annali Alfieriani», IV, 1985, pp. [247]-254.

13 Su di lui vedi Vittorio Alfieri, *Epistolario*, a cura di Lanfranco Caretti, I (1767-1788), Asti, Casa d'Alfieri, 1963, pp. 30-31, 52-58.

14 Vedi al riguardo il mio articolo *Tre cammei: Filippo Di Benedetto, Franco Longoni e Marco Sterpos*, «La parola del testo», XXV, 1-2, 2021, pp. 181-197.

15 Vedi Torello Sala, *Dizionario storico biografico di scrittori, letterati ed artisti dell'Ordine di Vallombrosa, compilato dal p. Abate Torello Sala e pubblicato per la stampa da p. Abate D. Federigo Fedele Tarani monaco del medesimo Ordine*, Firenze, Tipografia dell'Istituto Gualandi Sordomuti, 1929, 2 voll., vol. I, pp. 247-248.

Nel 1788 esce il terzo tomo della sua opera *Il Disinganno Comune*.

Avvertimento al popolo cristiano nelle presenti circostanze, 1798.

Presentò domanda per ottenere (ma non lo ebbe) il canonicato della cattedrale di Santa Maria del Fiore, e la stampò: *Argomento d'evidenza in Florentina Canonicatus De Medicis l'abate Carlo Gavard agl'illustrissimi signori giudici del Supremo*, Firenze, Nella stamperia di Pietro Allegrini alla Croce Rossa, 1798, pp. 20.

La Settimana di un Filosofo ragionevole Cristiano, Firenze, Stamperia Moücke, 1799, deciso attacco ai principi rivoluzionari di libertà e uguaglianza.

Orazione al popolo Toscano sulla venuta di Lodovico di Borbone in re d'Etruria, Firenze, 1801.

La corrispondenza della verità colla politica, o siano letture istruttive o famigliari relative ai caratteri dell'uomo. A Sua Maestà Lodovico Primo, Re dell'Etruria, Infante di Spagna ecc., Firenze, MDCCCI, presso Ciardetti, Volumi Tre.

Torello Sala elenca solo quattro di queste opere, cui aggiunge l'opuscolo anonimo donatomi da Longoni. Ecco risolto il mistero. Nell'opuscolo l'autore anonimo si firma (a p. 20) C. G. e si definisce toscano (per la precisione fiorentino). E le sue sono appunto le iniziali di Carlo (Emanuelle) Gavard. Racconta di avere peregrinato per la Francia, Savoia, Piemonte prima di essere arrestato e strappato alla famiglia. Il 9 settembre 1799 fu liberato per intercessione dei signori «M. M. di Ca.» della città di Cu. [neo?]. La narrazione è avvolta in una continua esaltazione di un Dio provvidenziale che aiuta i suoi fedeli. La sua colpa aver difeso il sacerdozio e il trono da tanti «libercoli infamatorj, scritti satirici, lingue sacrileghe». I francesi non sono mai nominati, ma ad essi si allude come «quegli che fanno piangere tuttora gli uomini sensati sulla cecità di tanti miseri, che si tirano addosso i mali di un traviamento irragionevole». Egli fu strappato dalla famiglia. Divenne vittima dei nemici della patria. Ha affrontato pericoli in mare e ha dormito sulla nuda terra. Scrive con sdegno che i toscani si son lasciati pervertire da un popolo pervertito. Abbiamo dunque un'altra testimonianza della dolorosa esperienza narrata nelle lettere di Filippo Morali, pubblicate da Antonio Gamucci. Gavard racconta di aver vagato per la Franca Contea, la Savoia, il Delfinato, il Nizzardo il Piemonte, nutrendosi di latte, uova e acqua, e dormendo nelle stalle.

Ci son voluti 222 anni prima che fosse identificato l'autore dell'opuscolo anonimo. Si può dire che ho chiuso il circolo muovendo da Antonio Gamucci e incontrando il *Dizionario* di Torello Sala[16]. La mia gratitudine per entrambi è dunque pienamente giustificata.

In fine aggiungo una testimonianza del 1799. Sul «Corriere di Europa» (Napoli), n. 21, 7 aprile 1799, p. 169 leggo un proclama di Reinard, commissario francese nell'ex granducato di Toscana: «La bandiera tricolore ondeggia sulle nostre mura, e il sacro albero della Libertà adorna le nostre contrade. Pisa, Livorno, Portoferrajo, Siena, Arezzo, Pescia, S. Miniato, Patria dei Progenitori dell'immortale BONAPARTE, aveano già dato alla Centrale [la Repubblica francese] l'esempio dell'entusiasmo» ecc.

[16] L'opuscolo è segnalato da Raffaello Uccelli, *Contributo alla bibliografia della Toscana*, Firenze, Successori B. Seeber Libreria Internazionale, 1922, p. 3, n. 57 (rist. anastatica di Arnaldo Forni, Sala Bolognese, 1980). In tutto il mondo esiste in unica copia nella sola Biblioteca Nazionale Sagarriga-Visconti-Volpi di Bari (collocaz. Busta A. 142/12, inv. 109775)

Considerazioni intorno ad alcune immagini che ritraggono la città di San Miniato realizzate nel tempo

LUCA MACCHI

L'insediamento di San Miniato prima di assumere l'aspetto e le dimensioni che oggi conosciamo, prima ancora di assumere il nome attuale e di essere dichiarata città, è stata un villaggio etrusco e poi romano. Di questa precedente fase ci parlano i reperti provenienti dalla necropoli etrusca di Fontevivo, le iscrizioni lapidee, le monete, le sculture superstiti del periodo romano rinvenute sui colli dove si è sviluppata la città. In merito all'evoluzione architettonica e urbanistica di San Miniato esistono vari studi tra i quali è di fondamentale importanza quello della professoressa Maria Laura Cristiani Testi dal titolo "San Miniato al Tedesco"[1]. La studiosa ricostruisce la crescita della cittadina a partire dall'VIII secolo con lo sviluppo degli insediamenti umani sul "Monte Sancti Miniati" attraverso una serie di piantine che mostrano la progressiva estensione dell'abitato e del circuito delle mura difensive[2]. Attraverso queste ricostruzioni grafiche vediamo l'abitato crescere e modellarsi seguendo l'andamento del crinale tufaceo fino ad assumere le dimensioni attuali. Grazie a questo tipo di ricerche abbiamo chiaro quale sia stato lo sviluppo della cittadina in pianta. Se lo sviluppo in pianta risulta più agevole da seguire più difficoltoso è avere immagini che mostrano l'aspetto di San Miniato quando, munita delle sue fortificazioni, era una delle principali fortezze del Sacro Romano Impero e poi della Repubblica Fiorentina.

San Miniato ha dovuto la sua fortuna alla posizione geografica. Sorge infatti su una balza tufacea che si innalza, quasi improvvisa, sul margine sud della pianura dell'Arno raggiungendo l'altezza di quasi 200 metri di altitudine nella parte più alta, un punto di osservazione invidiabile che offre una visione a 360 gradi del territorio equidistante dalle principali città della Toscana. Lo sviluppo di San Miniato è avvenuto anche per il fatto di trovarsi in prossimità della confluenza di grandi vie di comunicazione dell'epoca: la via *Francigena* e la via *Romea*, senza dimenticare la via fluviale offerta dall'Arno. Una posizione che non sfuggì agli imperatori svevi che la scelsero come residenza dei loro Vicari Imperiali. Una capitale amministrativa, capace di offrire la possibilità di ospitare truppe militari, che viene dotata di mura e torri possenti. Intorno al castello imperiale, arroccato sulla parte più elevata del colle, si sviluppa una cittadina suddivisa in Terzieri e Contrade dove anche i grandi ordini religiosi hanno edificato importanti conventi.

---

1 M. L. Cristiani Testi, San Miniato al Tedesco, ed. Marchi e Bertolli, Firenze 1967.

2 Altri testi di riferimento sullo sviluppo degli insediamenti del nostro territorio e dell'abitato di San Miniato sono "Dietro i nostri secoli" di Francesco Dini, "San Miniato, vita di un'antica città" di Dilvo Lotti e più recentemente "San Miniato forma urbis" di Luigi Latini.

Una delle vedute più antiche che probabilmente mostra il castello di San Miniato nel XIV secolo è quella che Maria Laura Cristiani Testi pubblica nel suo volume "San Miniato al Tedesco" indicando, senza mezzi termini, il titolo "Veduta di San Miniato" e usando questa immagine anche per la copertina del volume stesso. Il dipinto è attribuito ad Ambrogio Lorenzetti e ha per soggetto una veduta di città, che oggi si trova nella Pinacoteca di Siena. Anche Dilvo Lotti nel suo "San Miniato, vita di un'antica città" inserisce questa veduta come probabile rappresentazione della San Miniato trecentesca. Possiamo notare che, nella visione astratta e poetica, che gli artisti medioevali ci restituiscono nelle raffigurazioni delle città, questa veduta ci sembra avere varie corrispondenze con il probabile aspetto della San Miniato dell'epoca. Il mare potrebbe essere messo come punto di orientamento, oppure potrebbe essere la sponda del fiume Arno. Su questa tavoletta dipinta conservata alla Pinacoteca di Siena non tutti sono concordi sul fatto che la città raffigurata possa essere San Miniato. Altri storici sostengono che sia la raffigurazione della città e porto di Talamone. Altri ancora attribuiscono questo dipinto a Stefano di Giovanni di Consolo detto "il Sassetta".

Una fonte, certo non proprio attendibile per le raffigurazioni di cittadine del Trecento, sono i codici che raccolgono fatti di cronaca. I fatti di cronaca sono spesso accompagnati da miniature che illustrano quanto riportato nei testi. Un testimone diretto delle vicende samminiatesi della seconda metà del XIV secolo fu il lucchese Giovanni Sercambi che le annotò nelle sue "*Croniche*". La cronaca relativa all'episodio che vede Benedetto Mangiadori introdursi nel castello di San Miniato nel 1397 è accompagnata da una miniatura che mostra quei fatti storicamente avvenuti a San Miniato. Nella miniatura il nome della città è scritto sulle mura del castello. L'immagine che viene resa di San Miniato è naturalmente simbolica, come avviene di solito in questi casi, ma ci sembra con una certa attinenza la raffigurazione dell'alto Palazzo dei Vicari e anche nella parte più fortificata sullo sfondo. Questa "cronaca" narra di quando Benedetto Mangiadori "*con uno suo figliuolo, con circha XVIII compagni per suscitare romore"* entrarono in San Miniato *"per dare il dicto Saminiato*" al duca di Milano. Raggiunto il Palazzo dei Vicari uccisero il vicario Davanzato Davanzati e lo gettarono dalla finestra[3].

Nel Museo Diocesano di San Miniato è conservata una bella tavola cuspidata raffigurante "San Gerolamo che traduce la Bibbia", opera di Cenni di Francesco di Ser Cenni databile al 1411. La tavola con la sua predella proviene dalla chiesa dei Santi Jacopo e Lucia, annessa al convento dei domenicani, ed era parte di un grande polittico. È questa una delle opere più belle di Cenni di Francesco che a San Miniato ha lavorato anche nella Sala del Consiglio del Palazzo Comunale realizzando l'affresco raffigurante la Vergine, il Bambino e le Virtù nella Sala del Consiglio. Nella tavola del San Gerolamo il Cenni rappresenta il santo nel suo studio intento a tradurre la Bibbia. Rappresentato come un copista del tempo, il santo è seduto e impugna con la mano destra lo stilo per scrivere mentre nella sinistra ha una lama per cancellare gli eventuali errori. In basso, come vuole l'iconografia del santo, sta il leone ferito. Nella parte in alto del dipinto, corrispondente alla cuspide, Cenni di Francesco dipinge alcune architetture. Queste architetture, come spesso si usava, rappresentavano il luogo per la quale l'opera

[3] Vedere anche Smartarc di Francesco Fiumalbi.

era stata dipinta. Se osserviamo l'edificio sacro rappresentato vediamo che ha un ingresso laterale che tanto ci ricorda l'antico ingresso della chiesa dei Santi Jacopo e Lucia (comunemente detta San Domenico) quando questo si trovava all'inizio del percorso oggi chiamato Via Angelica.

Il XIV secolo è il secolo dei grandi cantieri, degli ampliamenti di edifici conventuali sorti intorno al castello. In questo secolo il borgo raggiunge l'estensione che va dal fortilizio che comprendeva la chiesetta di Santa Maria al Fortino, in località "le colline", fino alla chiesa di Santa Caterina annessa al convento degli Agostiniani in località Poggighisi. Praticamente la San Miniato di oggi.

L'aspetto raggiunto dalla cittadina nel corso del XIV secolo si manterrà pressoché inalterato fino al XVI secolo. Nel corso del XVI secolo le linee architettoniche dettate dal Rinascimento si diffondono anche a San Miniato e le famiglie nobili e facoltose costruivano o ammodernavano le loro dimore dando unitarietà alle loro proprietà con facciate unitarie e sostituendo le antiche bifore gotiche decorate da cotto stampato, con grandi finestre lunate circondate da bozze di pietra serena. Uniformavano le case di loro proprietà sotto un'unica facciata con marcapiani e logge dalle eleganti colonne in pietra serena secondo lo schema imponente dettato dal Palazzo di Ugolino Grifoni. È in questo periodo che l'antica fortezza imperiale inizia ad assumere, poco a poco, l'aspetto di una piccola capitale con palazzi dalle armoniche facciate.

Un dipinto riferibile al terzo decennio del XVI secolo raffigura la *Madonna con il Bambino dormiente,* opera da sempre attribuita a Francesco d'Agnolo Lanfranchi, detto Lo Spillo, fratello di Andrea del Sarto. Al Lanfranchi si devono alcuni dei dipinti inseriti nell'altare ligneo della Cappella del Palazzo Comunale e lo sportello raffigurante *Cristo Risorto* oggi nel Santuario del SS.mo Crocifisso. Lo Spillo è anche autore della tavola raffigurante *La Pietà* nella Cattedrale[4]. Nella *Madonna con il Bambino dormiente,* custodita nel Museo della Arciconfraternita di Misericordia di San Miniato[5], opera da studiare attentamente, è apprezzabile una certa morbidezza del modellato del Bambino e, particolarmente interessante, il paesaggio sullo sfondo che ci mostra una veduta di San Miniato con le sue fortificazioni così come doveva apparire nei primi decenni del XVI secolo. Notiamo anche la presenza di un ponte che Dilvo Lotti identificava con un ponte romano poi andato perduto.

Questa veduta di San Miniato attribuita allo "Spillo" è la prima, in ordine cronologico, delle vedute a noi giunte realizzate nel corso del XVI secolo. Il Lanfranchi esegue questo dipinto pochi anni prima dell'assedio spagnolo del 1529 e quindi con le fortificazioni ancora in funzione. Di Francesco Lanfranchi non risultano più notizie dopo il duplice assedio spagnolo del 1529 e del 1530.

---

4 G. Piombanti: "la cappella dove ora è il Santissimo, nella crociata, è sacra alla Vergine addolorata, ed ha sull'altare un quadro, nel quale, l'anno 1528, Francesco Lanfranchi colorì *la pietà*. Nel 1851 venne restaurata." *Guida della Città di San Miniato al Tedesco. Con notizie storiche antiche e moderne*, Tipografia M. Ristori, San Miniato, 1894, pag. 88. Nel corso dell'ultimo restauro della tavola è stata scoperta sul retro la scritta autografa dello Spillo, in D. Lotti, "San Miniato, Vita di un'antica città", Sagep, Genova 1980.

5 Un biglietto incollato sul retro del telaio riporta la scritta che ci informa della provenienza dell'opera nella collezione della Venerabile Arciconfraternita:"*Questo giorno 28 ottobre 1861 alla Venerabile Arciconfraternita della Misericordia Stanislao Pecchioli dona*".

L'inizio del mutamento architettonico e urbanistico di San Miniato si ha a partire dal 1555 con la costruzione del Palazzo di Ugolino Grifoni ad opera di Giuliano di Baccio d'Agnolo e la creazione della piazza antistante[6]. Dalla documentazione conservata nell'archivio della Famiglia Grifoni troviamo che il palazzo era quasi completamente edificato nel 1554 ma che venne definitivamente ultimato nel 1573[7]. La costruzione subì interruzioni, ma poté proseguire grazie al permesso concesso da Cosimo I di usufruire del materiale edilizio tratto dalle vecchie fortificazioni. Le antiche mura del castello ormai in disuso non servivano più e dunque, sia pure in via eccezionale, vi si poteva attingere per la nuova costruzione. È questo uno dei primi episodi in cui viene permesso di usare la grande quantità di materiale che potevano fornire le fortificazioni per nuove importanti costruzioni. Il modello dettato da Giuliano di Baccio d'Agnolo dal prospetto di Palazzo Grifoni viene ripreso, anche se in modo meno imponente, dalle altre famiglie nobili di San Miniato desiderose di ristrutturare le loro dimore secondo il nuovo stile architettonico.

Negli stessi anni a Firenze Cosimo I sceglie Palazzo Vecchio come residenza della sua corte dando così inizio ad una serie di modifiche interne che si svolgono dal 1555 al 1572.

Il Salone dei Cinquecento diviene il luogo di rappresentanza del governo del Granducato. Nei lavori di rifacimento delle decorazioni del Salone, diretti da Giorgio Vasari, è compresa anche la realizzazione del soffitto ligneo eseguito tra il 1563 e il 1565. La superficie dell'intero soffitto viene suddivisa con 42 riquadri. Giorgio Vasari si avvalse di una serie di pittori tra i più in vista della Firenze del tempo quali Giovanni Stradano, Jacopo Zucchi, Giovanni Battista Naldini, Santi di Tito, Ridolfo del Ghirlandaio solo per citarne alcuni. alcuni dei riquadri del grande soffitto hanno per soggetto le allegorie dei vari Vicariati nei quali era suddiviso il territorio del Granducato di Toscana.

Nel riquadro dedicato al Vicariato di San Miniato viene dipinto lo stemma della comunità e il panorama della città dove sono raffigurate con estrema precisione le fortificazioni, le torri allora presenti e il convento di San Francesco.

Lo stesso Vasari nei "Ragionamenti" scrive di aver dipinto l' "Allegoria di San Miniato" nel soffitto del Salone dei Cinquecento. Il pannello dedicato a San Miniato è dunque opera di Vasari con la collaborazione di Jan Van Der Straet meglio conosciuto come Giovanni Stradano.

Nella monumentale chiesa di San Francesco a San Miniato il primo altare sul lato sinistro di chi entra è di patronato della famiglia Mercati. Sull'altare domina la tela, opera di Bartolomeo Sprangher (Anversa 1546 – Praga 1611) raffigurante *San Michele Arcangelo che vince il demonio*. Sullo sfondo della composizione, sulla parte sinistra di chi guarda, possiamo notare la rappresentazione del cassero federiciano di San Miniato ancora intatto così come doveva certamente apparire

[6] Monsignor Ugolino Grifoni, samminiatese, personaggio molto importante del suo tempo, fa costruire i suoi palazzi a Firenze e a San Miniato. Si deve a lui anche la costruzione della cappella di famiglia nella chiesa di San Domenico dove vorrà essere sepolto. Per l'altare della Cappella di famiglia commissiona la bella pala della *Deposizione* a Francesco Morandini, detto *il Poppi* (Poppi, 1544 – 1597) che viene collocata nel 1572. Commissiona il proprio ritratto a Scipione Pulzone, detto il *Gaetano* (1550-1598).

[7] D. Stiaffini, L. Macchi, "Il Palazzo Grifoni di San Miniato", Edizioni ETS, Pisa 2007.

nella seconda metà del XVI secolo. Bartolomeo Spranghер giunge a Roma nel 1566, dove lavora per il cardinale Alessandro Farnese, che lo impegnò anche nella decorazione del Palazzo di Caprarola. Questa veduta di San Miniato nella pala di Bartolomeo Sprangher sull'altare della famiglia Mercati è collegata ad un'altra veduta, molto simile, presente nei Palazzi Vaticani.

Quella che si trova nella Galleria delle Carte Geografiche nei Palazzi Vaticani a Roma è forse la più famosa delle vedute di San Miniato.

La Galleria delle Carte Geografiche venne realizzata tra il 1580 e il 1585 per volere di Papa Gregorio XIII che affidò la direzione dei lavori a Ignazio Danti, importante matematico, astronomo e cartografo del tempo. Le sue indicazioni furono messe in pratica da una serie di artisti quali: Girolamo Muziano, Cesare Nebbia, Giovanni Antonio Vanosino (da Varese), Antonio Danti. La volta della Galleria è dipinta da Antonio Tempesta da Firenze e dai fratelli Matthijs e Paul Bril. Il Danti concepisce il percorso della Galleria come se l'osservatore stesse camminando sul crinale dei Monti Appennini e dunque fa affrescare su di un lato del corridoio le regioni che si affacciano sul Mar Ligure e sul Mar Tirreno, mentre sull'altro lato le regioni bagnate dal Mar Adriatico.

La rappresentazione di San Miniato si trova nell'affresco raffigurante la carta geografica della Toscana ed è certamente una dimostrazione della considerazione verso la città e verso i suoi illustri cittadini Pietro Mercati e suo figlio Michele che in quegli anni ricopriva importanti incarichi in Vaticano[8]. Michele era interessato alle scienze naturali, in particolare alla botanica ed alla mineralogia, oltre che alla paleontologia ed all'archeologia. Gregorio XIII gli affidò il compito di fondare la collezione naturalistica, soprattutto mineralogica, dei Musei Vaticani, allora una delle migliori d'Europa. A San Miniato Michele Mercati fondò il Monastero della SS.ma Trinità delle suore Agostiniane nel quale entrano due sue sorelle. Morì a Roma il 25 Giugno 1593.

La veduta inserita nella pala di San Michele Arcangelo di Bartolomeo Sprangher insieme a quella della Galleria delle Carte Geografiche dei Palazzi Vaticani ci confermano delle effettive condizioni delle fortificazioni di San Miniato alla fine del Cinquecento. Da questi esempi dell'epoca proviene anche la veduta nella attuale Sala del Consiglio del Palazzo Comunale di San Miniato, realizzata nei primi anni trenta del Novecento dal Canonico Francesco Maria Galli – Angelini.

Ancora nella chiesa di San Francesco esiste un'altra veduta di San Miniato. Il secondo e il terzo altare alla sinistra di chi entra sono storicamente di patronato della Famiglia Buonaparte. Sul secondo altare, proprio dopo l'altare della Famiglia Mercati, si trova una tela di Carlo Bambocci, eseguita nel 1691, che mostra un tema composito costituito da almeno tre piani. In primo piano stanno le figu-

[8] In breve possiamo riassumere che Michele Mercati nasce a San Miniato il 6 Aprile 1541 dal medico Pietro e da Alfonsina Fiamminga o Flaminga. Il nonno, che portava lo stesso nome, apparteneva al circolo umanistico fiorentino di Marsilio Ficino. Il padre, Pietro Mercati, era stato archiatra pontificio di Pio V e Gregorio XIII. Seguendo le orme paterne e divenne dottore alla Facoltà delle Arti ed in Medicina presso l'Università di Pisa. Ad appena vent'anni fu chiamato alla corte papale da Pio V, probabilmente su suggerimento di Cesalpino, per ricoprire l'incarico di Prefetto dell'Orto botanico di Roma, incarico che mantenne fino alla morte, durante i papati di Pio V, Gregorio XIII, Sisto V e Clemente VIII. Sisto V lo nominò Protonotaro Apostolico ed in tale veste partecipò a due ambascerie, rispettivamente in Polonia e Boemia.

re dei *Santi Giovanni Battista e Miniato.* In un piano successivo sta la scena della *Visitazione* e, in prospettiva, *Il martirio di Miniato*. La *visitazione* e il *martirio* sono le scene principali e Carlo Bambocci le dipinge una accanto all'altra nella parte centrale della tela. La parte alta del dipinto è dedicata ad una veduta di San Miniato e delle sue fortificazioni vista dalla contrada di Poggighisi così come doveva ancora apparire nella seconda metà del Seicento. Nella tela dell'altare viene rappresentata la scena del martirio di Miniato perché l'altare segna, tradizionalmente secondo anche quanto scrive Dilvo Lotti, "*l'ubicazione dell'originario sacro sacello*" della chiesetta dedicata al martire Miniato che venne donata a Francesco d'Assisi al suo passaggio dalla città.

Il XVII secolo porta la grande novità della elevazione di San Miniato a sede vescovile. L'autonomia della quale godevano i Vicari del vescovo di Lucca presenti a San Miniato si traduceva adesso in dignità vescovile. Una prima assegnazione territoriale concedeva alla nuova diocesi samminiatese anche la cittadina di Altopascio, arrivando così alle porte della stessa Lucca. Fu Mons. Andrea Buonaparte, primo Amministratore Apostolico ad effettuare un ridimensionamento dei confini al fine di una migliore organizzazione del territorio. L'istituzione della diocesi ha significato per il capoluogo l'inizio di una nuova fase nel corso della quale l'abitato assunse un nuovo e definitivo aspetto. Nuovi edifici si resero necessari per assolvere a nuovi compiti. Nel 1660 si inizia la costruzione del Seminario Vescovile che seguirà l'andamento perimetrale delle mura della cittadella. Nel 1713 si conclude la costruzione del Santuario del SS.mo Crocifisso: due importanti elementi architettonici nuovi che si inseriscono nel profilo della città.

Ed è una bella veduta di San Miniato, vista da sud e incisa all'acquaforte, ad aprire il volume dedicato al VII Sinodo Diocesano del 1707. La città è rappresentata sullo sfondo, incorniciata da una architettura dove un tendaggio svolazzante è scostato da un putto che offre la vista della città che sta assumendo l'aspetto che noi oggi conosciamo. Molto interessante è il particolare del palazzo del Seminario Vescovile che sta prendendo il posto delle antiche mura merlate della cittadella. Il Santuario del SS.mo Crocifisso non corrisponde totalmente all'aspetto perché al momento dell'esecuzione dell'incisione era stato presentato un progetto a pianta centrale ma non ancora a croce greca.

Da un disegno del 1710, allegato a una causa, conservato nell'Archivio Storico del Comune di San Miniato, ci proviene, ultimo riflesso di luce sulle antiche mura, la veduta della parte alta delle fortificazioni viste dal lato nord. È un disegno molto importante perché ci mostra ancora esistenti la torre delle Cornacchie e la disposizione delle mura del cassero federiciano. Molte vedute della cittadina privilegiano il lato sud, mentre da nord non ci sono immagini d'epoca che mostrino chiaramente gli edifici presenti intorno alla piazza del Duomo. Questo disegno del 1710 ci offre un'ultima veduta di ciò che resta del castello dove è ancora possibile vedere le mura ancora esistenti, anche se sbrecciate, che univano la torre del Palazzo dei Vicari con la Torre delle Cornacchie[9].

Una veduta quanto mai precisa e minuziosa di San Miniato è quella conservata dalla Accademia degli Euteleti. Anche questa veduta mostra la città vista da sud

[9] Si tratta della "Veduta della frana sulla via del Poggio", disegno allegato a una causa, ASCSM Cancelleria di San Miniato, Atti in causa, 3708, 105.

e riporta con estrema precisione i principali edifici storici, le piazze e le cisterne, tanto da sembrarne un censimento. È un acquarello e da quanto è mostrato potrebbe risalire al XVIII secolo. Gli elementi da notare sono il santuario del Crocifisso con la scalinata già realizzata, il seminario vescovile ancora non completato, il monumento a Leopoldo II non ancora presente nella Piazza Buonaparte.

Due vedute di San Miniato sono presenti nel "Viaggio pittorico della Toscana"[10] dell'Abate Francesco Fontani, pubblicazione realizzata nel 1817. Il *Viaggio pittorico della Toscana* è un'opera in sei volumi, il cui scopo era quello di costituire un corpus delle principali città della Toscana. L'opera comprende la carta geografica della Toscana, le piante delle principali città e le vedute delle città nobili. Alla città di San Miniato sono dedicate due vedute. La prima è un panorama visto da sud che mostra parti ancora intatte di mura e torri nella sua parte più alta. L'altra veduta è dedicata alla Cattedrale con sullo sfondo la cupola, questa volta raffigurata fedelmente, del Santuario del SS.mo Crocifisso. Possiamo notare che mentre nella veduta della Cattedrale si vede benissimo la mole del Santuario, questo è assente nell'incisione che mostra il panorama della città.

Nella Piazza oggi Buonaparte si svolge la scena rappresentata nel dipinto di Egisto Sarri dell'arrivo di Napoleone Buonaparte a San Miniato il 29 Giugno 1796. Come sappiamo Napoleone salì a San Miniato a fare visita al Canonico Filippo Buonaparte . Il quadro venne eseguito dal Sarri in occasione dei cento anni dall'avvenimento. Esatta è la collocazione del pozzo al centro della piazza che verrà tolto nel 1844 per fare posto al monumento al Granduca Leopoldo II.

Nel 1896, quando Egisto Sarri realizza questo dipinto, l'immagine di San Miniato inizia ad essere fissata non più soltanto attraverso l'interpretazione soggettiva di pittori e incisori bensì con un nuovo mezzo in grado di restituire una visione oggettiva e razionale della realtà: la fotografia.

Le più antiche immagini fotografiche di San Miniato di cui oggi siamo a conoscenza si devono a Filippo Del Campana – Guazzesi e riportano la data 1896. Un corpus di immagini in bianco e nero che rende evidente non solo l'aspetto della cittadina e dei suoi monumenti ma anche la vita che scorre nelle sue vie attraverso i mercati, le processioni, i volti dei sanminiatesi del tempo[11].

Nel Novecento San Miniato continuerà ad essere fissata da dipinti e da fotografie con intenti diversi. Adesso la fotografia ne rende l'aspetto oggettivo e i pittori sono liberi di immergere il panorama e gli edifici della cittadina in mondi sognanti e senza tempo dove quello che conta non è tanto la resa somigliante delle cose quanto il racconto individuale. I Pittori la immaginano immersa nel loro mondo ora di favola, ora surreale, nel plasticismo, nell'astratto. Nel corso del Novecento gli artisti non si preoccuperanno più di mostrare l'aspetto corretto della cittadina ma si sentiranno liberi di coglierne gli aspetti più diversi, di immergerla nel loro mondo, di interiorizzarla e di interpretarla secondo il personale temperamento. Il Novecento è il secolo delle Avanguardie, è il secolo nel quale le arti visive si sono rigenerate in un alternarsi di nuove correnti e di riscoperte

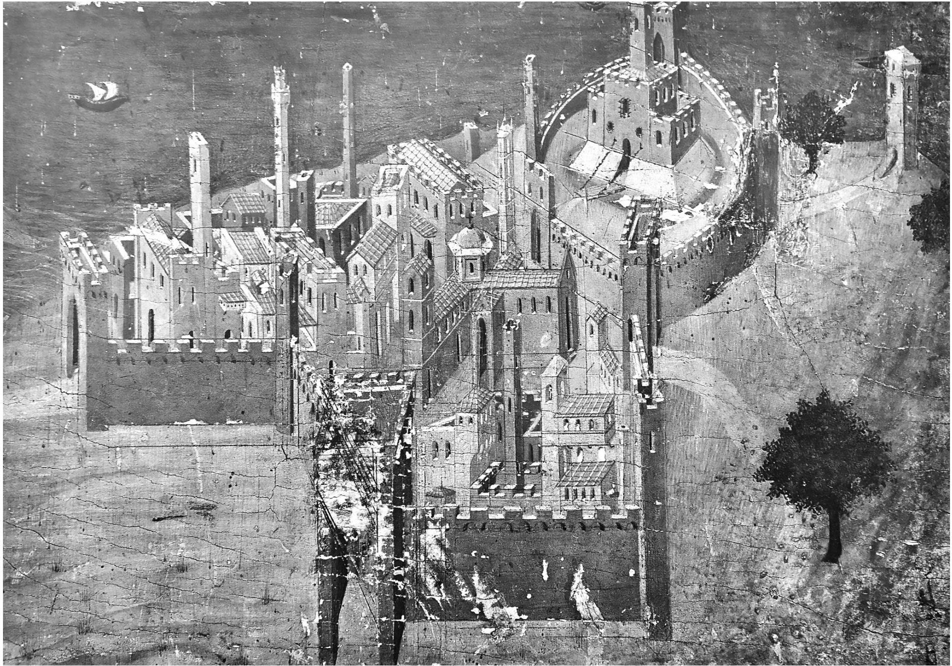
[10] Francesco Fontani *"Viaggio Pittorico della Toscana"* 1817 - incisioni di Antonio Terreni (Tomo 4 pagina 229).

[11] Giuseppe Marcenaro, "Il silenzio del negativo – Filippo Del Campana Guazzesi fotografo in San Miniato", Cassa di Risparmio di San Miniato, 1981

della tradizione. Così la cittadina di San Miniato, con il suo profilo scolpito dalla storia, con i suoi monumenti, ha continuato ad essere soggetto di pittori, incisori, scultori con una apertura alle nuove arti come il cinema e il fumetto. A questo proposito in questa sede basta fare il nome dei registi Paolo e Vittorio Taviani e di Paolo Benvenuti, mentre per il fumetto ricordiamo il numero di Topolino.

Per concludere

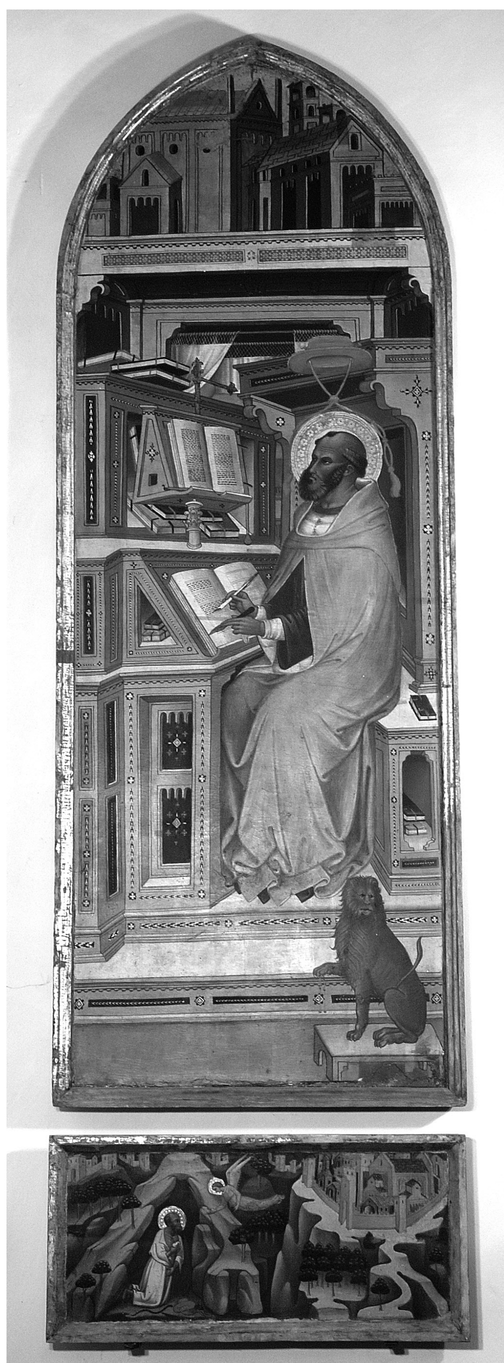
Esiste una veduta di San Miniato che è pura illusione. L'ho guardata per anni. È un particolare dell'affresco di Antonio Domenico Bamberini nella ascensione di Cristo dipinto sulla cupola del santuario del SS.mo Crocifisso a San Miniato. Per anni mi sono seduto sulle panche del santuario e guardando la decorazione della cupola, a quindici – venti metri da terra, vedevo quel profilo con le due torri "*È San Miniato. San Miniato nel secondo decennio del Settecento*", mi dicevo. Ma me lo tenevo per me. Controllavo la distanza tra le due torri, la loro diversa altezza e mi ripetevo "*È San Miniato*". A distanza di tempo ritornavo sulle panche della chiesa, cambiavo posto, e guardavo sempre in quel punto e la mia convinzione, volta dopo volta, aumentava. Il Bamberini ha realizzato tutta la decorazione del Santuario del SS.mo Crocifisso, ma ha lavorato anche nella cattedrale di San Miniato, e poi nelle chiese di San Domenico, di San Paolo, della SS.ma Annunziata, di Santa Chiara e in molte altre chiese della diocesi realizzando dipinti e affreschi. E mi convincevo che quel piccolo paesaggio nella cupola era un omaggio che lui dedica alla città che gli ha portato tanto lavoro. Ho pensato di andare lì con un cannocchiale, ma aspettavo. Qualcosa mi diceva che non poteva essere. Mi chiedevo: Quella scena dell'ascensione di Cristo in Paradiso tra gli angeli e con gli apostoli che osservavano poteva includere il panorama di una città precisa? Il panorama di San Miniato? Qualcosa mi diceva di no. Il Bamberini avrà pensato che dal pavimento nessuno ci avrebbe fatto caso, nessuno avrebbe fatto caso a quel profilo così lontano e così piccolo. Poi finalmente mi sono deciso e con Flavia e la sua macchina fotografica con teleobiettivo siamo andati al Santuario e scattato alcune foto. Le foto hanno mostrato che quelle che da terra sembravano le due torri sono in realtà due bellissimi ciuffi d'erba. Un po' sono rimasto deluso. Anche se adesso sono convinto che Anton Domenico, con il suo virtuosismo, con la sua estrema conoscenza della prospettiva, in quell'immagine voleva effettivamente farci vedere San Miniato… vista da lontano… ma una volta arrivati vicini il miraggio svanisce, l'immagine si dissolve.



1 - Ambrogio Lorenzetti, *Veduta di città* Tempera su tavola, cm. 22,5x32,5 Siena, Pinacoteca.



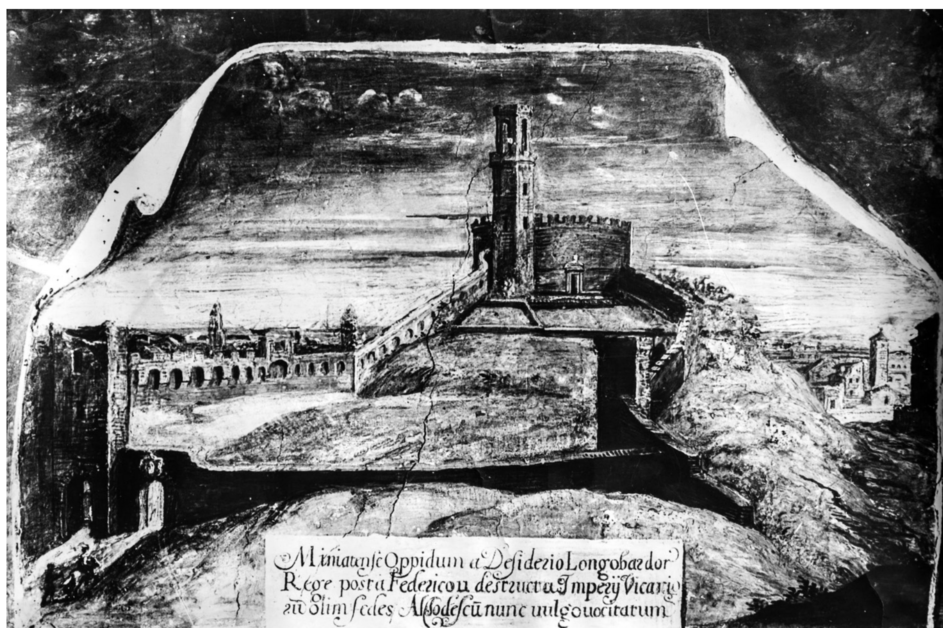
2- Giovanni Sercambi, cronaca CCCCXVIII, *"Come Benedecto Mangiadori entrò in Saminiato e uccise lo Vicario e 'l figluolo".*



3- Cenni di Francesco, 1411 c. *San Gerolamo nello studio che traduce la Bibbia,* tempera su tavola cuspidata, Museo Diocesano d'Arte Sacra di San Miniato (dalla chiesa dei Santi Jacopo e Lucia).



4- Francesco Lanfranchi, detto "Lo Spillo", sec. XVI. *Madonna con il Bambino* Olio su tela, cm.118x86
Museo della Arcicofraternita di Misericordia di San Miniato.



5- *Veduta del Cassero di San Miniato*, 1580 - 1585 Affresco, Galleria delle Carte Geografiche, Palazzi Vaticani.



6- Bartolomeo Spranger, (Anversa 1546 – Praga 1611) *San Michele Arcangelo,* (particolare con la veduta delle fortificazioni della Rocca) olio su tela, Altare Famiglia Mercati, Chiesa di San Francesco, San Miniato. Collocazione originale.



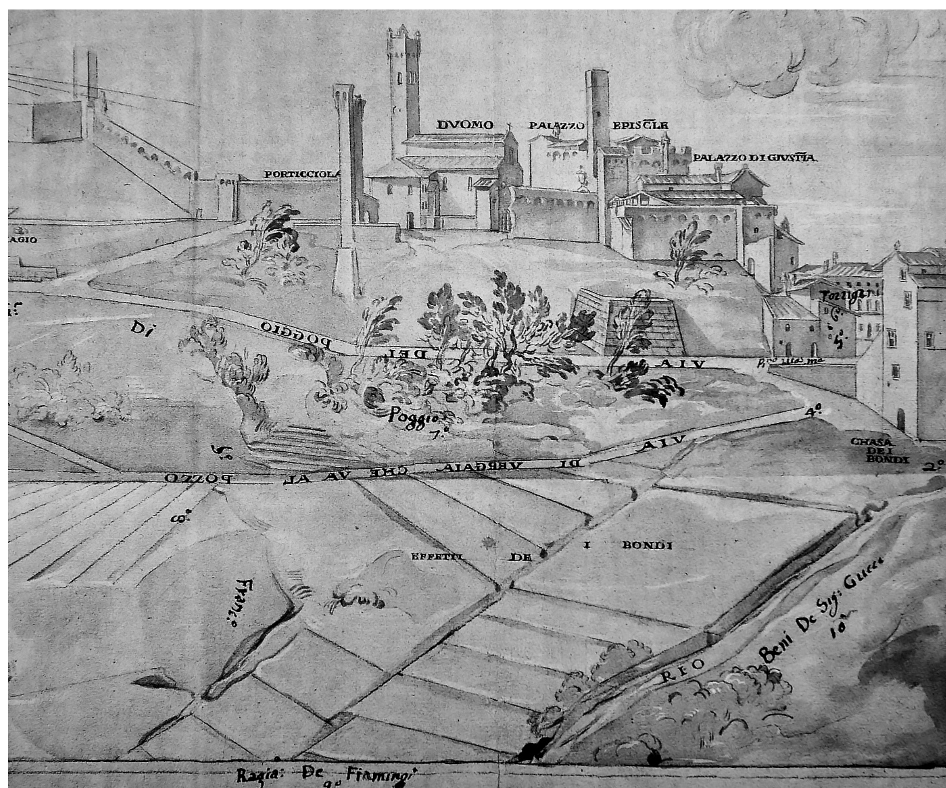
7- Giorgio Vasari e Jan Van Der Straet (Giovanni Stradano), 1563 - 1565 Allegoria di San Miniato
Olio su tavola, Soffitto del Salone dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Firenze.



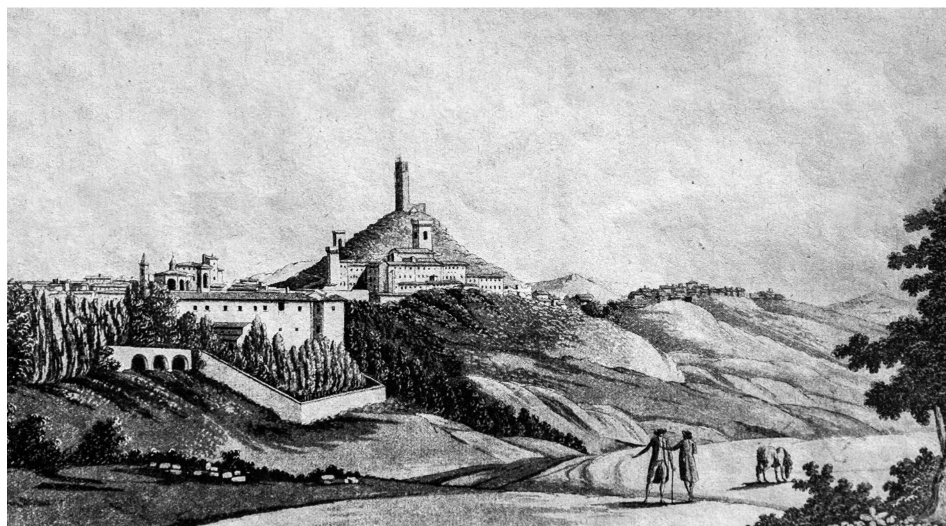
8- Carlo Bambocci, *La Visitazione tra i santi Giovanni Battista e Miniato* (particolare della veduta della Rocca) Olio su tela, altare Famiglia Buonaparte, 1691 collocazione originale, Chiesa dei Santi Francesco e Miniato, San Miniato.



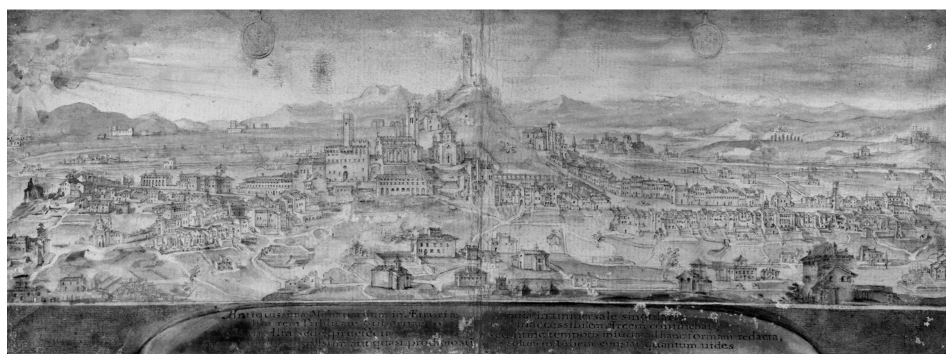
9 – Incisione per l'antiporta del volume del Sinodo del 1707.



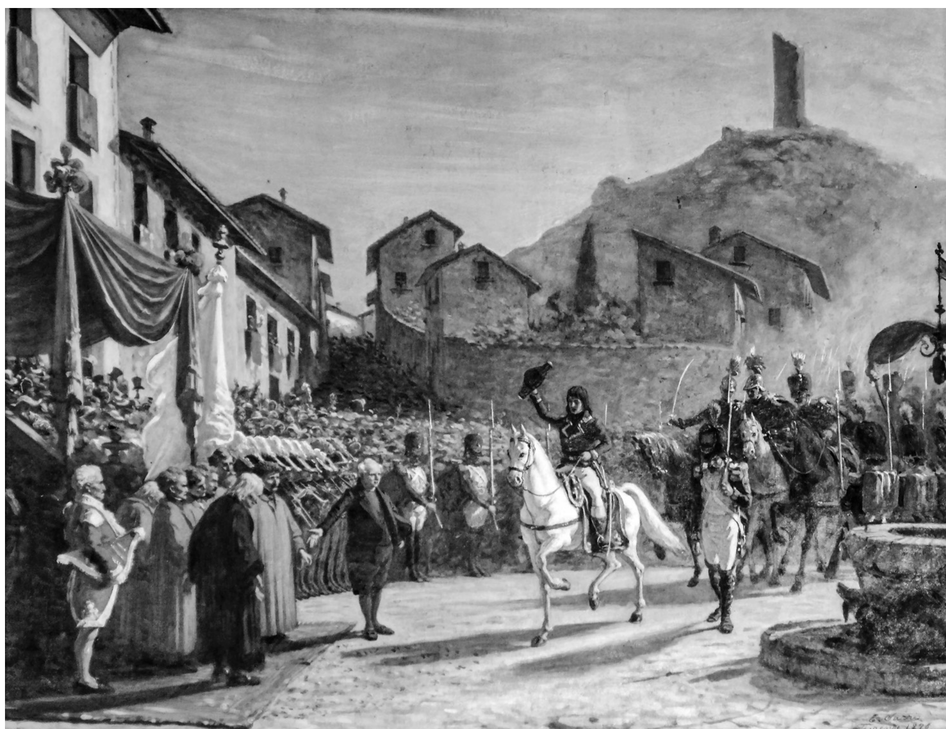
10 – *Veduta della frana sulla via del Poggio*, 1710, disegno allegato a una causa ASCSM Cancelleria di San Miniato, Atti in causa, 3708, 105.



11 - *Veduta della città San Miniato* in "Viaggio Pittorico della Toscana" di Francesco Fontani, 1817 incisioni di Antonio Terreni (Tomo 4 pagina 229).



12 - *Veduta della città di San Miniato*, sec. XVIII Acquerello su carta riportato su tela, Accademia degli Euteleti, San Miniato.



13 – Egisto Sarri, 1896 *Napoleone Buonaparte arriva dal Canonico Filippo* Olio su tela, Credit Agricole.

14 – Antonio Domenico Bamberini, *L'Ascensione*, 1717. Affresco, cupola del Santuario del Ss.mo Crocifisso, San Miniato.



15 - Anton Domenico Bamberini. Particolare dell'affresco della cupola.

Diversità e prossimità per la generatività dei territori fra transizioni e diseguaglianze

SAVERIO MECCA

Premessa

Queste note nascono da una esperienza recente: nel 2021 ho seguito, in rappresentanza dell'Università di Firenze, la creazione dell'Osservatorio delle Politiche Urbane e Territoriali presso il Consiglio Nazionale dell'Economia e del Lavoro, CNEL; con il ruolo di coordinatore dell'Osservatorio, insieme al Consigliere CNEL Maurizio Savoncelli abbiamo organizzato sei seminari ai temi dei cambiamenti e transizioni dedicati alla filiera del legno e del bosco e alle diseguaglianze di genere, generazionali e territoriali in relazione al benessere e alla crescita equa e sostenibile.

Abbiamo scelto il tema delle della riduzione delle diseguaglianze perché il Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (in seguito PNRR) lo pone come un obiettivo generale e una priorità trasversale dal Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (in seguito PNRR), e, sia pure implicitamente, individua nella prossimità e nella generatività due condizioni essenziali per la gestione delle transizioni ecologiche, digitali e demografiche dell'Italia.

Il PNRR indica come priorità il recupero dei ritardi storici penalizzanti che riguardano *le persone con disabilità, i giovani, le donne e il Sud*. L'assunto di base è che per essere efficace la ripresa dell'Italia, ovvero la crescita economica e sociale sostenibile, deve dare pari opportunità a tutti i cittadini, soprattutto quelli che non esprimono il loro potenziale, superando le diversità che generano diseguaglianze. Nel quadro delle sei missioni il PNRR indica come prioritarie le azioni trasversali relative alle *pari opportunità generazionali, di genere e territoriali*. Le missioni, si afferma, saranno *"valutate sulla base dell'impatto che avranno nel recupero del potenziale dei giovani, delle donne e dei territori e nelle opportunità fornite a tutti, senza alcuna discriminazione."*

Secondo il PNRR dalla persistenza dei divari territoriali, da una più debole prossimità dei servizi essenziali, sia per abitare che per produrre, derivano minori opportunità di formazione e di lavoro e *"la crescita dell'emigrazione, in particolare giovanile e qualificata, verso le aree più ricche del Paese e verso l'estero. Questo genera un ulteriore impoverimento del capitale umano residente al Sud (e nelle aree interne) e riduce le possibilità di uno sviluppo autonomo dell'area"*.

Questa riflessione sulla riduzione delle diseguaglianze e sulla crescita di un benessere equo e sostenibile deve misurarsi con un cambiamento e tre transizioni epocali: il riscaldamento globale e il suo effetto di cambiamento del clima, dei tanti e diversi climi sulla terra, e le transizioni ecologiche, digitali e demografiche. In questo quadro per costruire un percorso per una nuova società equa e sostenibile dobbiamo avere una visione sistemica e innovativa della complessità degli

ecosistemi umani e naturali, unita ad un paradigma radicale sulla salute di tutti gli esseri viventi che ci orienti nelle azioni e nei progetti giorno per giorno.

In questi ultimi anni è emersa da tante voci, non ultima la stessa Enciclica "Laudato sii", l'esigenza di rivedere in modo critico il processo di sviluppo industriale/urbano degli ultimi due secoli, un processo che sfrutta in modo crescente le risorse naturali, umane e culturali, cambia la geografia dei luoghi, altera la relazione delle comunità e delle persone con la natura la propria storia, genera emissioni alteranti l'ambiente e la vita e la salute di tutti gli esseri viventi, riduce la diversità biologica e costituisce esso stesso un fattore determinate (in misura maggiore o minore secondo le diverse analisi) del riscaldamento globale.

Un esempio: le diseguaglianze territoriali, così drammaticamente cresciute negli ultimi decenni in tutto il mondo, hanno determinato l'aumento della pressione demografica e della concentrazione nelle aree urbane "forti" in tutto il pianeta[1]; ma l'inurbamento a sua volta incrementa non solo la diseguaglianza territoriale, ma anche la necessità di destinare risorse aggiuntive necessarie per mitigare la non sostenibilità dei sistemi "densi" urbani, accentuando in tal modo le cause della diseguaglianza con le aree "deboli". Le molteplici non sostenibilità determinate dalla concentrazione degli insediamenti si manifestano in tutte le dimensioni ambientali fondamentali, quali acqua, aria, suolo, energia rinnovabile, diversità, e genera dinamiche autoalimentate e incrementali per tutti processi di gestione (trasporto pubblico, trasporto privato, servizi infanzia e scolastici, servizi sanitari, residenza, etc.).

Il PNRR in sostanza pone con forza al centro della sua visione e strategia il tema della questione delle regioni meridionali e delle "aree interne" non in termini assistenziali, ma di apertura di una competizione territoriale con le aree metropolitane, di creazione delle condizioni necessarie perché possa avviarsi una crescita economica e sociale più intensa e diffusa, capace di riequilibrare le società e i territori a favore delle aree indebolite, recuperando il loro potenziale inespresso generato dalle diseguaglianze stesse.

Cambiamenti e transizioni epocali che ci attendono ci chiedono di pensare e costruire, giorno per giorno, un nuovo modo di abitare, produrre, vivere che possa assicurare un benessere equamente distribuito e sostenibile e la salute degli

---

[1] Centro Regionale di Informazione delle Nazioni Unite (UNRIC), UN 75 – I grandi temi: Una demografia che cambia. "…. *Fino al 2009, vivevano più persone nelle aree rurali che in quelle urbane. Oggi, circa il 55 per cento della popolazione mondiale vive in paesi e città, con un livello di urbanizzazione che si prevede possa raggiungere quasi il 70 per cento entro il 2050. Gran parte della crescita delle popolazioni urbane coinvolgerà Asia ed Africa, specialmente Cina, India e Nigeria dove i tassi di fertilità rimangono alti.*

Come la migrazione, l'urbanizzazione richiede una gestione efficace da parte delle autorità nazionali e locali. Ad oggi, le città occupano meno del 2 per cento del territorio mondiale totale ma producono l'80 per cento del Prodotto Interno Lordo (PIL) globale e oltre il 70 per cento delle emissioni di carbonio. La velocità e la portata dell'urbanizzazione presentano delle sfide rispetto alla possibilità di assicurare abitazioni, infrastrutture e trasporti adeguati, così come i conflitti e la violenza. Quasi un miliardo di persone sono classificate come "poveri urbani", e la maggior parte vive in insediamenti urbani informali.

Allo stesso tempo, sono necessari maggiori sforzi per garantire che coloro che vivono nelle zone rurali non vengano abbandonati, anche in termini di accesso all'economia e alla società digitale. I piccoli agricoltori, gli allevatori e le comunità locali svolgono un ruolo fondamentale nella produzione del nostro cibo e nella protezione del nostro capitale naturale." https://unric.org/it/un-75-i-grandi-temi-una-demografia-che-cambia/

ecosistemi umani e naturali. Le note successive sono una riflessione su nuovi concetti quali diversità prossimità, urbanità e generatività che possono arricchire il concetto di sostenibilità ed essere di indirizzo per le politiche a tutte le scale, anche alla scala delle comunità e delle amministrazioni locali.

La sostenibilità nella transizione ecologica e digitale

La centralità del tema della sostenibilità, aperto 50 anni fa da "I limiti dello sviluppo" promosso dal Club di Roma su impulso di Aurelio Peccei[2], è cresciuta drammaticamente dall'inizio della pandemia COVID-19, sulla base delle tante conferenze internazionali e dei programmi Green Deal e New European Bauhaus dell'Unione Europea. I cambiamenti, dal riscaldamento globale alla crescita demografica e alla globalizzazione, e alle conseguenti migrazioni, ci sollecitano a chiudere il lungo secolo XX° per aprirci ad una nuova visione sistemica della vita sul nostro pianeta, fondata su un equilibrio fra la specie umana e la vita naturale: una visione nuova da costruire e scoprire nei prossimi anni, nuove dimensioni di sostenibilità globale.

Il 25 settembre 2015, l'Assemblea Generale delle Nazioni Unite ha adottato l'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile nella quale si delineano le direttrici delle attività per i successivi 15 anni. I 17 Sustainable Development Goals SDG che compongono l'Agenda 2030 rappresentano il piano di azione globale per sradicare la povertà, proteggere il pianeta e garantire la prosperità per tutti.

Proseguire nello sviluppo economico e sociale, che assicuri il soddisfacimento dei bisogni della generazione presente senza compromettere la possibilità di soddisfare quelli delle generazioni future: è questa la definizione generalmente condivisa di "sviluppo sostenibile" ovvero la compatibilità tra sviluppo delle attività economiche e salvaguardia dell'ambiente.

I Sustainable Development Goals fanno riferimento a diversi domini dello sviluppo relativi a tematiche di ordine ambientale, sociale, economico ed istituzionale, delineando un piano d'azione globale per i prossimi 15 anni.

L'obiettivo 13 "Climate Action"[3] indica che per limitare il riscaldamento a 1,5° Celsius rispetto ai livelli preindustriali, come stabilito dall'Accordo di Parigi, le emissioni globali di gas serra dovranno raggiungere il picco prima del 2025. Quindi dovranno diminuire del 43% entro il 2030 e azzerarsi entro il 2050. Molti paesi stanno articolando piani d'azione per il clima per ridurre le emissioni e adattarsi agli impatti climatici attraverso contributi determinati a livello nazionale. Tuttavia, gli attuali impegni nazionali non sono sufficienti per raggiungere l'obiettivo di 1,5°C.

La scelta politica di porre la questione dell'ecologia insieme alla smaterializzazione digitale come *transizione* è l'evoluzione più recente del percorso verso una nuova società umana di cui siamo solo all'inizio, un processo che produrrà un grande cambiamento analogo a quello del passaggio alla produzione industriale di massa e alla sua prima smaterializzazione operata dall'organizzazione scientifica del lavoro applicata alla produzione e quindi all'organizzazione delle città e dei territori e alla vita delle persone.

[2] Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows; Jørgen Randers; William W. Behrens III, *The Limits to Growth*, 1972. (traduzione italiana: Donella H. Meadows, Dennis L. Meadows; Jørgen Randers; William W. Behrens III, *I limiti dello sviluppo*, 1972.)

[3] https://www.un.org/sustainabledevelopment/climate-change/

Le emissioni globali di anidride carbonica (CO2) sono diminuite del 5,2% nel 2020 a causa della riduzione della domanda di energia causata dalle interruzioni sociali ed economiche indotte dal COVID-19. Ma con la graduale eliminazione delle restrizioni legate al COVID, le emissioni di CO2 legate all'energia per il 2021 sono aumentate del 6%, raggiungendo il livello più alto di sempre. Complessivamente la riduzione delle attività economiche nel periodo della pandemia non ha rallentato l'accumulo di biossido di carbonio CO2 e, quindi, non ha influito sull'aumento delle temperature, indicando che la sola austerità non può portarci a un'economia "a emissioni zero".

La concentrazione di produzione e residenza in ecosistemi metropolitani e urbani contribuisce ad un bilancio ambientale di non sostenibilità, le città consentono economie soprattutto di mobilità all'interno del modello novecentesco di concentrazione della produzione, soprattutto industriale, ma non sono sufficientemente sostenibili da ridurre efficacemente l'accelerazione dell'aumento di biossido di carbonio, della temperatura media della superficie del pianeta, determinata da un insieme di fattori fra i quali la distruzione sistematica della natura per usi antropici, i disastri naturali e incendi boschivi, le isole di calore, etc.

La transizione ecologica ha quindi bisogno di nuovi modelli di produzione e consumo (con relativi indicatori in grado di misurare anche la qualità dell'ambiente e il benessere percepito dalle persone), mentre gli stessi investimenti post-crisi devono porsi come obiettivo quello di accelerare la trasformazione economica ispirandosi ai principi del bene comune e di una nuova generatività equilibrata nei territori.

La transizione ambientale si intreccia con la transizione digitale aprendo prospettive del tutto nuove sia sulla relazione fra luogo e tempo nel lavoro, nello studio e in tutte le interazioni sia sulla gestione dei dati, delle informazioni e delle conoscenze in tutti gli ambiti e in particolare nella gestione di sistemi complessi come gli insediamenti, molto oltre le "smart cities":

La digitalizzazione introduce una separazione tra prestazione lavorativa e luogo di lavoro; rompendo l'identificazione del lavoro più con il luogo dove si svolge, (il posto di lavoro) che sulle attività che si svolgono. La separazione fra lavoro e luogo di lavoro si abbina alla flessibilità del tempo di lavoro: apre a innovazioni non solo su spazio e tempo di lavoro, ma su i paradigmi e modelli di organizzazione, di direzione e di leadership che hanno caratterizzato la rivoluzione taylorista-fordista.

La digitalizzazione introduce le nuove potenzialità offerte dai "Big data" georeferenziati, sia di origine satellitare sia di origine di piattaforme digitali, dai Digital Twins e dalla Intelligenza Artificiale, possono aprono ad una rivoluzione negli strumenti di pianificazione degli ecosistemi (e anche negli strumenti di governo del territorio) che possono consentire alle comunità di gestire in modo aperto, trasparente e consapevole le informazioni provenienti da fonti molteplici operando sulla stretta relazione fra prossimità, benessere e salute nelle differenze di genere, generazionali e territoriali.

Riscaldamento globale e adattamento

Il tema del riscaldamento globale e di come, in modo caotico, questo modifichi il clima nei diversi luoghi è sempre più al centro del dibattito, dell'attenzione e preoccupazione degli organismi internazionali e dei cittadini, anche se vi è tuttora dibattito su credibili e complesse relazioni di causa ed effetto fra i fattori

che determinano il riscaldamento globale e fra questo e i climi che influenzano la nostra vita sul pianeta.

L'ecologia ci ha progressivamente introdotto ad una visione scientifica complessa, sistemica ed olistica, dell'ambiente e della vita in ogni sua forma, una visione oggi indispensabile per analizzare, modellare e gestire la relazione fra la specie umana e l'ambiente, una relazione che è cambiata e cambia per le tecnologie di sfruttamento delle risorse naturali, le tecnologie di comunicazione e i processi di industrializzazione/urbanizzazione che si sono sviluppati negli ultimi due secoli.

Se accettiamo una visione radicalmente ecologica, ovvero che la specie umana è una componente di sistemi ambientali complessi, ci rendiamo conto che la strategia primaria è quella che tutte le specie viventi, specie umana compresa, stanno da sempre attuando, ovvero una strategia di *adattamento*4.

Nell'insieme dei seminari promossi dall'Osservatorio di politiche Urbane e Territoriali è maturata una riflessione sulle politiche territoriali nella transizione ambientale e digitale: la strategia è l'adattamento (la parola "lotta" è del tutto impropria), sia migrando verso condizioni ambientali migliori, sia non migrando ma adattando l'azione e le interazioni dell'uomo con l'ambiente.

Possiamo attuare una strategia di adattamento sia *cambiando* le interazioni con l'ambiente, ovvero sviluppando le molteplici tecnologie, attuali e future, per ridurre le emissioni e aumentare la circolarità dei processi e modificando in nostri modi di abitare e produrre, sia *migrando* verso luoghi in cui le condizioni vita individuale e di specie siano più accettabili, ovvero dove sia più facile adattarsi con un minore consumo di risorse. Le piante e gli animali lo stanno facendo, anche se non sempre la velocità della migrazione è pari alla velocità del cambiamento del clima. Anche la specie umana lo ha sempre fatto e lo sta facendo: il cambiamento del clima è forse il principale fattore che ha generato e genera le migrazioni.

Le transizioni ecologiche e digitali sono le nuove e necessarie tecnologie per costruire una complessa strategia di adattamento, di modifica della nostra interazione con i sistemi ecologici e il pianeta nella loro complessità.

Le politiche urbane che si stanno sviluppando, dalla "smart city" alla rigenerazione urbana e forestazione urbana, sono finalizzate all'adattamento degli insediamenti densi e strutturati che abbiamo creato negli ultimi tre secoli; l'adattamento mediante l'inversione dei flussi migratori verso aree climaticamente più compatibili con la diversità e la salute degli ecosistemi non è ancora nelle agende e nei progetti.

La vera sfida che integra le transizioni con l'adattamento al cambiamento climatico è adattare le nostre società al clima che cambia, al riscaldamento globale e locale con i modi e i tempi possibili, mantenendo il livello di benessere o, meglio, migliorandolo e riducendo le diseguaglianze del benessere per tutti gli esseri umani, insieme a tutte le altre forme di vita secondo la visione "One Health".

[4] *"Non è la più forte delle specie che sopravvive, né la più intelligente, ma quella che si adatta meglio al cambiamento."* Questa frase è stata attribuita a Darwin, ed è basata sugli studi approfonditi che lo stesso fece a proposito dell'evoluzione biologica a partire dal 1859.

Adattamento e riduzione delle diseguaglianze territoriali

La strategia più naturale, più sostenibile, la strategia che gli esseri viventi da sempre seguono nella terra, ovvero migrare spostarsi verso luoghi in cui ci si attende di trovare condizioni di benessere risponde, a seguito della pandemia, anche ad un cambiamento che ancora non è compreso nelle sue ragioni ma che forse si manifesta con il fenomeno del Great Resignation o le "Grandi Dimissioni"[5] che rivela un malessere diffuso e desideri di autorealizzazione e di crescita personale e sociale.

Negli anni di pandemia e di clausura si è accelerato un fenomeno, che possiamo ricondurre alla biofilia (su cui intervengono in questo Bollettino Francesco Ferrini e Alessandro Miani) di progressiva rivalutazione del rapporto con la natura. A tal proposito, una recente indagine condotta dall'Istituto Nazionale di Analisi delle Politiche Pubbliche INAPP ha rilevato che un terzo degli occupati si sposterebbe in provincia, nelle aree interne, nell'entroterra e che quattro persone su dieci sono attratte da una dimensione sociale più semplice, una dimensione urbana minore e meno complessa, sostenibile e legata ai cicli della natura e a tempi più lenti, o comunque meno stressanti (Fig. 1). Inoltre, 1 lavoratore su cinque accetterebbe anche una eventuale penalizzazione retributiva, a dimostrazione che si sarebbe disposti a rinunciare ad una parte di reddito in cambio di un ipotetico miglioramento nella qualità della vita.[6]

Questo fenomeno è significativo: una strategia di riequilibrio e riduzione delle diseguaglianze, facilitata ora dalla smaterializzazione e dalla digitalizzazione dei processi, può porre le "aree interne", le nostre aree di collina e montagna così diffusamente antropizzate nel tempo e così ricche di diversità, come aree strategiche in una logica di economia circolare e di adattamento al cambiamento del clima, perché possono consentire di ottenere risultati di benessere essenziali e sostenibili (aria, acqua e suolo, diversità biologica, energia) con un minore impiego di risorse e di energia e con valori interessanti di sostenibilità globale e resilienza.

In una visione geografico/antropologica la Regione Alpi e la Regione Appennino, purtroppo divisa amministrativamente in tante regioni, non sempre coor-

[5] da Gianni Rusconi, "Great resignation": perché è un fenomeno in crescita e come rallentarla, Il Sole 24ore, 20 aprile 2022. https://www.ilsole24ore.com/art/great-resignation-perche-e-fenomeno-crescita-e-come-rallentarla-AEU3sfLB?refresh_ce

"I*l fenomeno delle grandi dimissioni - precisa Tomaso Mainini, Senior Managing director Italia & Turchia di PageGroup (aziende di recruitment britannica) - si è sviluppato nel periodo dell'emergenza Covid-19 perché molti hanno iniziato a dare maggiore importanza alla qualità del lavoro e della vita privata, mettendo al primo posto i desideri di autorealizzazione e di crescita personale e sociale. ….*

Le motivazioni che inducono alle dimissioni volontarie non sono sempre del tutto scontate. Come emerge anche dall'ultima edizione del Randstad Workmonitor, è però certo che i lavoratori italiani hanno condotto in questi ultimi mesi una profonda riflessione su priorità, carriera e obiettivi professionali, riportando al centro l'interesse per il benessere, il coinvolgimento e i valori fondanti della vita. Sono dunque varie le ragioni principali per cui i lavoratori scelgono di lasciare un'organizzazione, e spaziano dalle relazioni professionali con i colleghi e i superiori all'aumento dello stipendio, dalla ricerca di un impiego più interessante ai valori aziendali in cui identificarsi, dal tempo da dedicare a sé stessi alla possibilità lavorare da remoto, dalle opportunità di carriera a quelle di specializzazione in un ambito di interesse, dal clima aziendale al desiderio personale di cambiare e fare nuove esperienze."

[6] INAPP, *Il lavoro da remoto: le modalità attuative, gli strumenti e il punto di vista dei lavoratori*, Roma, Inapp, Policy Brief, n. 26, 2022. <https://oa.inapp.org/xmlui/handle/20.500.12916/3420>

dinate, la spina dorsale della penisola dalla Liguria alla Calabria, è uno dei luoghi dove le specie viventi potranno migrare per trovare condizioni di benessere più sostenibili; le piante lo stanno facendo.

La concentrazione nelle aree urbane forti delle attività e delle persone ha incrementato la diseguaglianza territoriale fra le pianure e le colline e montagne, fra "l'osso e la polpa" secondo la felice immagine di Manlio Rossi Doria[7], e ha, al contempo, richiesto una diseguaglianza di investimenti e richiede, oggi, gli investimenti aggiuntivi necessari per compensare la difficile sostenibilità dei sistemi urbani: una insostenibilità che, in uno scenario di riscaldamento globale, sarebbe accentuata dagli ulteriori processi di urbanizzazione (che generano ulteriori diseguaglianze territoriali e abbandono di parti vitale del territorio "interno") e rafforzata dalle dinamiche autoalimentate e incrementali di tutti processi urbani (trasporto pubblico, trasporto privato, servizi infanzia e scolastici, servizi sanitari, residenza, etc.).

L'Italia, grazie alla sua struttura policentrica di insediamenti consolidati storicamente e culturalmente, ha tanti luoghi e tanti insediamenti in cui migrare o meglio tornare ovvero invertendo il flusso determinato dalla industrializzazione delle pianure.

Molti insediamenti possono e devono essere rigenerati e adeguati, anche secondo un approccio di economia circolare, alle esigenze con minori risorse e un minore impatto sugli ecosistemi. Criteri di economia circolare, di neutralizzazione delle emissioni di CO_2 e di produzione di energia rinnovabile possono consentire una maggiore efficacia ed efficienza degli interventi rigenerazione/generatività nelle aree interne e collinari e una risposta alle esigenze di vita delle persone, di consapevolezza e responsabilità individuale e delle comunità, di conservazione sia degli equilibri idrogeologici che della diversità.

In Italia la strada è stata aperta dalla Strategia nazionale delle Green Community SGC, prevista dall'articolo 72 della legge 28 dicembre 2015 n.221 che ha introdotto nella nostra legislazione la Green Economy e Green Communities, che aprono un nuovo modello di gestione in cui la montagna, la collina e più in generale centri minori e i paesi possono trovare una loro centralità e un ruolo, anche in relazione alle aree urbane e metropolitane, per le politiche per l'ambiente, l'uso sostenibile delle risorse naturali, i servizi ecosistemici, la riduzione dei rischi idrogeologici e più globalmente la rigenerazione dei territori. La Green Economy informa l'insieme della società e costituisce il contesto della futura competizione sociale, economica, politica: non riguarda solo l'energia, ma l'insieme di tutte le dimensioni che ineriscono le dotazioni infrastrutturali, il modo di produrre e consumare, l'ambiente e il paesaggio, gli stili di vita e i comportamenti.

La SGC ha l'obiettivo di facilitare la transizione verso economie a basse emissioni, pianificando e costruendo un modello innovativo e sostenibile di governo del territorio che punti prioritariamente:

al rafforzamento economico e sociale delle comunità presenti sui territori, condizione per la manutenzione e la prevenzione del dissesto idrogeologico, la pianificazione del territorio abitato e naturale, la tutela del paesaggio,

[7] M. Rossi Doria, *La polpa e l'osso: scritti su agricoltura, risorse naturali e ambiente*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2005

alla multifunzionalità e l'innovazione nell'agricoltura di montagna con il sostegno a quella biologica, allo sviluppo di un turismo "dolce" e il rapporto con il paesaggio naturale e culturale,

alla attivazione di comunità ospitali ad altissima prestazione di servizi territoriali innovativi,

alla gestione delle selvicoltura e dei bacini idrici in un'ottica di sicurezza e di gestione efficiente e sostenibile delle risorse.

Il modello Green Community può essere il modello di riferimento per la rigenerazione dei centri minori e dei paesi si intrecciano temi sociali, economici, antropologici oltre che architettonici, immobiliari e urbanistici. Un paese torna a vivere se oltre alla ricostruzione dei muri si rigenera una comunità, che lì vive e fa impresa, si creano le condizioni per una distribuzione più equa delle persone e delle attività produttive, resa oggi possibile dalla digitalizzazione.

I centri minori, luoghi della cultura e della storia, possono essere il luogo di sperimentazione di nuovi modelli energetici, totalmente alimentati da fonti rinnovabili, piccole smart grid, aree deputate alla produzione energetica e all'accumulo di energia, dell'innovazione e della imprenditorialità: sono luoghi dove produrre secondo i nuovi modelli di produzione, dove si è sempre prodotto, dove le comunità ne erano e ne sono protagoniste. Vale per le Alpi e per l'Appenino, vale per tutte le aree "interne" e deboli, anche di quelle comprese nelle vaste città metropolitane.

Il benessere fondato sulla salute degli ecosistemi

Il direttore generale dell'Organizzazione mondiale della sanità (OMS), Tedros Ghebreyesus, ha affermato: *La pandemia ci ricorda il rapporto intimo e delicato tra gli esseri umani e il pianeta. Qualsiasi sforzo per rendere il nostro mondo più sicuro è destinato a fallire a meno che non si affronti l'interfaccia critica tra persone e agenti patogeni, e la minaccia esistenziale del cambiamento climatico, che sta rendendo la nostra Terra meno abitabile*.[8]

Una sola salute per gli umani, gli animali e l'ambiente: è questo il senso dell'approccio One Health, che ora costituisce l'orizzonte delle azioni: la sfida è metterlo in pratica attraverso una vera governance per la protezione e promozione della salute globale non più limitate alla sola salute umana. La visione olistica *One Health*, ossia un modello sanitario basato sull'integrazione di discipline diverse, è antica e al contempo attuale. Si basa sul riconoscimento che la salute umana, la salute animale e la salute dell'ecosistema siano legate indissolubilmente. È riconosciuta ufficialmente dal Ministero della Salute italiano, dalla Commissione Europea e da tutte le organizzazioni internazionali quale strategia rilevante in tutti i settori che beneficiano della collaborazione tra diverse discipline (medici, veterinari, ambientalisti, economisti, sociologi etc.).

La One Health è un approccio ideale per raggiungere la salute globale perché affronta i bisogni delle popolazioni più vulnerabili sulla base della relazione tra la loro salute, la salute dei loro animali e l'ambiente in cui vivono, considerando

[8] WHO Director-General Dr Tedros Adhanom Ghebreyesus, *Address to the 73rd World Health Assembly*, May 18th 2020

l'ampio spettro di determinanti che da questa relazione emerge.[9]

La visione *One Health* non si applica solo alle popolazioni più vulnerabili, vale per tutte le comunità perché significa dare la priorità a tutte le dimensioni ambientali fondamentali, quali l'**acqua**, l'**aria**, il **suolo**, l'**energia** (rinnovabile e comunque ad impatto minimo), la **diversità** biologica e culturale, tutte dimensioni indispensabili per assicurare la vita oggi e alle generazioni future.

L'esperienza della pandemia ci ha aiutato a comprendere in modo ancora più immediato il ruolo della qualità dell'aria e in particolare di come la presenza di contaminanti (quali ad esempio il particolato atmosferico di cui l'OMS ha di recente rivisto al ribasso i limiti di sicurezza sanitaria) oltre ad essere essi stessi causa dell'insorgenza di patologie respiratorie e altri problemi, possano anche agire come veicolo per la diffusione del coronavirus e di altri patogeni. La pandemia ci ha mostrato come la qualità dell'aria, ad esempio, costituisca un elemento sostanziale per la salute delle persone e per quanto da essa deriva, ossia lo sviluppo delle società contemporanee e le prospettive per il futuro.

Le sfide connesse alla transizione ecologica, di cui alle opportunità offerte dal "Green New Deal" e dalle risorse del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza, rappresentano un'occasione unica per sviluppare azioni mirate al miglioramento complessivo della qualità degli ambienti esterni ed interni sia con il contenimento dei contaminanti dell'aria che respiriamo all'esterno come nei nostri luoghi di vita o di lavoro, sia con un diverso e maggiore equilibrio nella distribuzione degli insediamenti sul territorio.

Ad esempio le isole di calore urbano, collegate ai cambiamenti climatici, all'inquinamento atmosferico e al depauperamento del verde urbano ed extra/peri-urbano sono fattori di grande rilievo che impattano sul benessere complessivo delle persone e possono divenire un criterio per lo sviluppo di strategie di adattamento al cambiamento climatico favorendo "migrazioni" verso le aree in cui si hanno migliori condizioni per il benessere.

Verso una nuova urbanità

La politica di coesione territoriale dell'UE con lo Schema di Sviluppo dello Spazio Europeo si pone come un'attività di coordinamento trasversale delle politiche settoriali di competenza della EU. Il PNRR individua, come abbiamo ricordato all'inizio, nella valorizzazione delle diversità biologiche e culturali dei territori, nella riduzione costante e sistematica delle diseguaglianze di genere, generazionali e territoriali la condizione per uno sviluppo equo della società.

Gli eventi "catastrofici" della epidemia COVID 19 e dell'invasione della Ucraina hanno mostrato a tutti non solo la fragilità degli insediamenti urbani e metropolitani, ma anche la non sostenibilità e la non accettabilità, secondo un principio di parità di cittadinanza, delle diseguaglianze territoriali, di genere e generazionali: le tradizionali concezioni oppositive, quali città/campagna, insediamenti di pianura/di montagna, stanzialità/mobilità, pubblico/privato, analogico/digitale, lavoro/pensione, studio/lavoro sono l'espressione di una visione che ha consentito sì una crescita economica e sociale importante, ma con costi di squi-

[9] https://www.iss.it/one-health#:~:text=La%20visione%20olistica%20One%20Health,dell'ecosistema%20siano%20legate%20indissolubilmente.

libri e diseguaglianze non più sostenibili, sia ambientalmente che socialmente ed economicamente.

Le innovazioni tecnologiche cambiano le azioni e le interazioni, la prossimità fisica e aumentata e le diseguaglianze, il tempo e il luogo di lavoro e di studio, il benessere in relazione ai luoghi e alla prossimità con la natura e aprono ad una nuova concezione di urbanità degli insediamenti, che siano metropoli, città o paesi, fondata sulla prossimità fisica e aumentata e sulla generatività dei luoghi e delle comunità.

La generatività costituisce un passaggio ulteriore rispetto agli indicatori di benessere multidimensionale, come il Pil, BES[10] e gli SDGs (Sustainable Development Goals) ed è la condizione necessaria per la felicità che si basa sulla speranza di una vita migliore per sé e per le generazioni successive, sulla capacità di mettersi gioco, di intraprendere e costruire per un fine capace di mobilitare le energie delle persone e delle comunità. La generatività può essere promossa creando le condizioni affinché si possano strutturare aziende, fare ricerca e innovazione e possano crescere organizzazioni sociali sui territori capaci di incrementare la complessità e la diversità grazie a una maggiore prossimità fisica e aumentata.

In questo quadro il diritto alla prossimità, che trova il suo fondamento nella stessa Costituzione, è un fattore essenziale con cui possiamo generare e rigenerare le città e le metropoli e le comunità che le abitano in una più simbiotica relazione con la natura.

La prossimità, fisica, immateriale e aumentata è condizionata dalla complessità e diversità di un ecosistema urbano o di un territorio: la complessità è deter-

---

[10] https://www.istat.it/it/benessere-e-sostenibilità. "*Il progetto per misurare il benessere equo e sostenibile nasce con l'obiettivo di valutare il progresso di una società non soltanto dal punto di vista economico, ma anche sociale e ambientale.*

Il progetto BES nasce nel 2010 per misurare il Benessere equo e sostenibile, con l'obiettivo di valutare il progresso della società non soltanto dal punto di vista economico, ma anche sociale e ambientale. A tal fine, i tradizionali indicatori economici, primo fra tutti il Pil, sono stati integrati con misure sulla qualità della vita delle persone e sull'ambiente.

L'Istat, insieme al CNEL e ai rappresentanti delle parti sociali e della società civile, ha sviluppato un approccio multidimensionale per misurare il "Benessere equo e sostenibile" (BES) con l'obiettivo di integrare le informazioni fornite dagli indicatori sulle attività economiche con le fondamentali dimensioni del benessere, corredate da misure relative alle diseguaglianze e alla sostenibilità. Sono stati individuati 12 domini fondamentali per la misura del benessere in Italia.

L'analisi dettagliata degli indicatori, pubblicata annualmente nel rapporto BES a partire dal 2013, mira a rendere il Paese maggiormente consapevole dei propri punti di forza e delle difficoltà da superare per migliorare la qualità della vita dei cittadini, ponendo tale concetto alla base delle politiche pubbliche e delle scelte individuali.

Nel 2016 il BES è entrato a far parte del processo di programmazione economica: per un set ridotto di indicatori è previsto un allegato del Documento di economia e finanza che riporti un'analisi dell'andamento recente e una valutazione dell'impatto delle politiche proposte. Inoltre, a febbraio di ciascun anno vengono presentati al Parlamento il monitoraggio degli indicatori e gli esiti della valutazione di impatto delle policy.

A partire dal 2016, agli indicatori e alle analisi sul benessere si affiancano gli indicatori per il monitoraggio degli obiettivi dell'Agenda 2030 sullo sviluppo sostenibile, i Sustainable Development Goals (SDGs) delle Nazioni Unite, scelti dalla comunità globale grazie a un accordo politico tra i diversi attori, per rappresentare i propri valori, priorità e obiettivi. La Commissione Statistica delle Nazioni Unite (UNSC) ha definito un quadro di informazione statistica condiviso per monitorare il progresso dei singoli Paesi verso gli SDGs, individuando circa 250 indicatori."

minata dalla diversità delle attività, dalle strutture, dalle associazioni e istituzioni presenti in un territorio, da quanto le attività sono differenziate le une dalle altre e quanto sono accessibili, non solo fisicamente. Come la complessità degli ecosistemi naturali è determinata dalla biodiversità, cioè dalla diversità delle specie viventi, così la complessità degli ecosistemi "urbani" lo è dalla diversità delle organizzazioni "urbane", che svolgono un ruolo negli ecosistemi urbani simile a quello degli organismi viventi negli ecosistemi naturali. La complessità, se misurata come diversità, fornisce una visione del grado di multifunzionalità di ogni area territoriale.

La prossimità è espressione della relazione soggettiva fra la persona e l'ambiente, materiale e immateriale, è determinata dalla complessità dell'ambiente misurabile secondo un criterio di diversità: la prossimità esprime la relazione diretta e soggettiva, individuale e sociale, con la complessità, la diversità dell'ambiente in cui si abita, e pertanto è maggiore quanto è maggiore la diversità di un ambiente. In altri termini la prossimità fisica e aumentata dalla digitalizzazione delle azioni e interazioni (sufficiente pensare alla distribuzione commerciale) esprime la relazione delle persone con la diversità dell'ecosistema, non solo accessibilità fisica e virtuale ai luoghi e agli spazi, ma anche prossimità relazionale fra le persone, i luoghi e il patrimonio intangibile. Le potenzialità offerte dalla digitalizzazione come espansione della prossimità con una nuova relazione fra i luoghi fisici e gli spazi virtuali in cui agiremo e interagiremo, aprono a nuove dinamiche di differenze di genere, generazionali e territoriali e a nuove e radicali prospettive di azione per il soddisfacimento del diritto alla prossimità non solo nelle aree urbane, ma anche nelle aree "interne" aumentandone il carattere di *urbanità*.

Possiamo quindi comprendere come ogni politica di riduzione delle diseguaglianze debba misurarsi ed essere misurata sull'aumento della complessità/diversità delle aree deboli, ovvero della *urbanità* dei territori.

L'*urbano*, l'*urbanità* intesa come molteplice potenzialità di coniugazione di convivialità con prossimità fisica e, oggi, aumentata, non appartiene più alle sole 'città' tradizionalmente intese, ma nelle transizioni digitale ed ecologica può e deve generarsi, pur in varie forme, in sistemi territoriali "urbani" sostenibili, resilienti e generativi, oltre la schematicità oppositiva di città/campagna, aree forti e aree deboli.

È sempre più diffusa la convinzione che solo una visione e una politica territoriale, *urbana regionale*, fondata su una radicale sostenibilità ambientale, (aria, acqua, One Health, suolo, energia, diversità) unita ad una cittadinanza piena, intesa come diritto ad equivalenti possibilità indipendenti da dove si sia scelto di abitare possa valorizzare le risorse inespresse della società e sostenere la transizione verso nuovi modi di abitare.

La "rigenerazione urbana" è ancora centrata sulle dimensioni edilizie e immobiliare-finanziarie in una visione che separa le città dai loro territori; la *prossimità materiale e immateriale, fisica e relazionale, diretta e aumentata, di comunicazione e di emozione*, può costituire l'obiettivo e il criterio di valutazione che può guidare i processi di rigenerazione dei territori, urbani e non urbani nei prossimi anni, nel quadro sia dell'Agenda Urbana 2030 promossa dall'ONU che della strategia a lungo termine della Unione Europea per un'economia prospera, moderna, competitiva e climaticamente neutra entro il 2050.

Una politica urbana e territoriale che persegua gli obiettivi (proposti sia dal

Next Generation EU, e dal progetto New European Bauhaus) di sostenibilità, inclusione ed estetica, può trovare nella prossimità fisica e aumentata l'obiettivo di valore; per il riequilibrio dei territori assume al tempo stesso il ruolo di valore di diritto di ciascun cittadino e di criterio per misurare e valutare la dimensione spaziale territoriale del benessere generato dai progetti riguardo ai servizi e alle infrastrutture, agli spazi e ai luoghi collettivi, alla relazione con la natura selvatica e la natura "curata".

In questa accezione la prossimità riguarda sia chi abita nei sistemi urbani più consolidati e sia chi abita nelle aree che si sono indebolite e svuotate per i processi migratori interni, che hanno diritto ad equivalenti possibilità indipendentemente da dove abbiano scelto di abitare, oltre il genere o il reddito, un diritto che sarà essenziale per la sostenibilità e la resilienza delle comunità del XXI secolo in una nuova unione fra natura e cultura.

Prossimità e riduzione del divario di cittadinanza

Le grandi città come Parigi seguita da Barcelona, Milano, Firenze e tante altre hanno lanciato messaggi e progetti per "la città dei 15 minuti" (un modello che si riferisce soprattutto alle periferie mal urbanizzate e che riduce la prossimità alla distanza fisica da alcuni servizi fondamentali, in particolare di mobilità pubblica), altri hanno parlato di nuovi "borghi": la dimensione della mobilità è importante, sottintende le ragioni del perché e come muoversi, ma, al di là dell'efficacia del messaggio, esclude tutti coloro che hanno mobilità diversa e diminuita e riduce la ricchezza e la complessità dell'esigenza di prossimità, mentre il concetto di "borgo" sembra suggerire nostalgie e ritorni al passato.

La prossimità non è solo riduzione dei costi economici e ambientali della mobilità delle persone; prossimità significa l'accessibilità a tutti i servizi di base, da quelli sanitari della prevenzione, della cura e della telemedicina che dovranno essere diffusi nel territorio e non più concentrati in poche strutture ospedaliere, a quelli dell'educazione e della formazione, valorizzando le possibilità offerte dalle nuove tecnologie, a quelli commerciali di base, alle biblioteche e ai luoghi di socializzazione, a quelli della cura del corpo, agli spazi pubblici e agli spazi di gioco e di sport, di teatri e di cinema, alle forme di autogoverno delle comunità, alla rete di dati e di informazioni, che rendano possibile la nuova prossimità digitale con tutte le implicazioni che stiamo scoprendo e sperimentando.

La salute, l'educazione e la formazione sono fondamentali per le persone e le comunità, il rafforzamento della prossimità fisica e aumentata è uno strumento per riequilibrare i nostri territori costruire nuovi e migliori ambienti di vita, più sani, inclusivi, sicuri, resilienti e sostenibili.

La prossimità però non è solo un parametro che può misurare la capacità di un ambiente di creare benessere, ma è anche la condizione per la generatività economico-sociale11 di territori e comunità. Una politica di crescita economica

[11] Leonardo Becchetti, *La statistica e il senso del rapporto. La rivoluzione verso la felicità*, Avvenire, 16 settembre 2022: "…. *la generatività ha contenuti precisi che mettono in correlazione positiva la capacità del nostro agire di produrre risultati positivi sulla vita altrui e la soddisfazione di vita. Se questa è la chiave della generatività individuale, la "generatività pubblica" dei territori consisterà nel creare le condizioni migliori affinché i cittadini che li abitano possano avere una vita generativa, superando ostacoli legati*

e sociale e di innovazione della governance fondata sulla generatività, e di quindi sulla riduzione delle diseguaglianze di prossimità e di diversità dei territori, può condurre i territori e le comunità italiane delle aree interne, e non solo, attraverso le transizione ecologiche e digitali verso una crescita armonica e un benessere equo e sostenibile caratterizzata da nuovi modi di "produrre" ed "abitare".

Agire localmente e globalmente

Molte sono le esperienze maturate in questi anni sulla strategia delle "aree interne", sia a livello centrale che soprattutto regionale e in particolare alle aree montane delle Alpi e dell'Appennino. Particolarmente efficace l'azione sviluppata da UNCEM[12] in questi anni per la valorizzazione delle economie e delle comunità montane, in modo particolare sui temi della riduzione dei rischi idrogeologici, della economia della montagna e in particolare delle Green Communities[13].

Un principio generale è che lo sviluppo per essere generativo, ovvero generare crescita e benessere sostenibile e durevole, debba essere endogeno e ciò possa ottenersi solo mobilitando tutte le risorse materiali e immateriali localmente disponibili. È necessario che sia la comunità locale, nelle sue diverse articolazioni, ad essere - a dover essere - il soggetto progettista e motore dello sviluppo locale: solo così un progetto di crescita generativa locale può, fondandosi sulla conoscenza del luogo e delle sue risorse materiali e immateriali, comprendere e valorizzare le diversità delle aree interne e deboli.

Le comunità locali, le amministrazioni comunali singole o meglio associate sono i primi e principali soggetti per lo sviluppo di progetti attuabili capaci nelle transizioni ecologiche e digitali; in un quadro di potenzialità offerte dai progetti del PNRR mobilitando le risorse complementari si possono individuare molteplici linee di azione efficaci per incrementare benessere e generatività del proprio territorio: fra le altre possiamo individuarne alcune che agiscano sul medio lungo periodo per costituire le basi per una crescita generativa, ovvero produttrice di benessere equo, sostenibile e durevole quali ad esempio:

a reddito, salute, età, discriminazioni e altre condizioni di vita. ….. il concetto di "generatività pubblica" definito sulla base delle evidenze empiriche più recenti converge verso quell'idea di bene comune … definito come «le condizioni che rendono più piena e veloce la realizzazione di vita delle persone». Gli indicatori chiave per misurare la generatività dei territori nel rapporto sono la longevità attiva, che è un risultato della generatività applicato alla sfida dell'età che avanza, una quota bassa di "Neet" (i giovani che non lavorano né studiano) ovvero di giovani che non cadono nella trappola dell'assenza di generatività e, ovviamente, tutto ciò che misura la capacità di un territorio di favorire la nascita di imprese, organizzazioni sociali e famiglie, rimuovendo ostacoli come accesso al credito e accesso all'istruzione. Dal punto di vista dei processi sociali, la chiave della generatività è nella numerosità e fertilità dei percorsi di partecipazione, di cittadinanza attiva, di co-programmazione e co-progettazione tra cittadini, reti di organizzazioni ed amministratori locali."

12 Unione Nazionale Comuni Comunità Enti Montani è l'organizzazione nazionale unitaria, presente in ogni realtà regionale con proprie delegazioni, che da 70 anni raggruppa e rappresenta i comuni interamente e parzialmente montani le comunità montane e le Unioni di comuni montani, oltre ad associare varie amministrazioni ed enti (province, consorzi, camere di commercio) operanti in montagna, per un bacino territoriale pari al 54% di quello nazionale e nel quale risiedono oltre 10 milioni di abitanti.

13 UNCEM, *Smart & Green Community. Coesione, crescita inclusiva, sostenibilità per i territori*, L'ARTISTICA EDITRICE, Savigliano (CN) 2017. https://uncem.it/wp-content/uploads/2022/02/UNCEMSmart_GreenDEF-1.pdf

ad incrementare la diversità e prossimità fisica e aumentata degli insediamenti "urbani" anche mediante l'accesso locale alla digitalizzazione,

a sviluppare nuovi modelli di *governance* dei processi di sviluppo sostenibile,

alla cura e valorizzazione produttiva e fruitivi dei boschi.

a) incrementare la diversità e prossimità fisica e aumentata degli insediamenti

Se la prossimità fisica e aumentata è una condizione necessaria per avviare una politica di crescita materiale e immateriale fondata sulla generatività, in questo senso può essere considerata un *diritto fondamentale* di tutti i cittadini.

La prossimità è un diritto individuale, collettivo e delle comunità alla prossimità che riguarda i servizi e le infrastrutture materiali e digitali, gli spazi e i luoghi pubblici, la natura selvatica e la natura "curata", un diritto che appartiene a chi abita nei sistemi urbani sia più consolidati che marginali e a chi abita nelle aree che si sono indebolite e svuotate per i processi migratori interni. È un diritto ad equivalenti possibilità indipendentemente da dove si sceglie di abitare, oltre il genere o il reddito, per poter intraprendere, lavorare, studiare, abitare, un diritto che è essenziale per la crescita sostenibile e la resiliente delle comunità del XXI secolo per il quale le amministrazioni possono impegnarsi agendo con tutte le leve di cui dispongono.

A livello locale, comuni e aggregazione di comuni, si può agire dandosi l'obiettivo di aumentare la diversità degli insediamenti e prossimità non solo per costruire nuovi e migliori ambienti di vita, più sani, inclusivi, sicuri, resilienti e sostenibili, ma ambienti capaci di valorizzare le risorse e le capacità delle persone di intraprendere, lavorare e produrre. Diversità e prossimità non sono impliciti in ogni insediamento, sono il risultato di decisioni amministrative e politiche continue e orientate.

Localmente è oggi necessario sostenere la prossimità aumentata, l'accessibilità digitale a beneficio del lavoro, della formazione e della prevenzione e cura della salute delle persone e consentendo una maggiore libertà di scelta sia di abitazione sia di accesso a servizi, riducendo le diseguaglianze e le dinamiche di abbandono degli insediamenti più deboli.

La prossimità ha un carattere multidimensionale e pertanto molte sono le azioni possibili e necessarie in una visione sistemica, ovvero non secondo criteri di progettazione, valutazione e gestione parcellizzati e settoriali ma con valutazioni e bilanci globali sull'accessibilità a:

i servizi di base, da quelli sanitari della prevenzione, della cura e della telemedicina diffusi nel territorio,

i servizi dell'educazione e della formazione, valorizzando le possibilità offerte dalle nuove tecnologie,

la rete di dati e di informazioni

i servizi commerciali di base e la posta, cosiddetti di prossimità,

gli spazi pubblici come spazi di relazione e socializzazione oltre che di identità,

le biblioteche e i luoghi di socializzazione,

i luoghi per spettacoli quali teatri e cinema,

la cura del corpo,

gli spazi di gioco e di sport,

le forme di autogoverno delle comunità,

b) i Patti territoriali di comunità

Nelle riflessioni e nelle esperienze italiane ed europee è oramai consolidata la valutazione che sia la comunità locale, nelle sue diverse articolazioni e nelle sue specificità, la protagonista dello sviluppo locale.

La politica dei "patti" avviata nella seconda metà degli anni '90 del secolo scorso e non solo in Italia, ha visto trasformarsi la dimensione collettiva e comunitaria in una sommatoria di micro-interessi individuali e in una sostanziale frantumazione e dispersione delle risorse disponibili.

Lo strumento pattizio, ricondotto agli schemi di *governance* dei processi di sviluppo per privilegiare un percorso progressivo di formazione del consenso piuttosto che il ricorso a determinazioni d'autorità, un consenso che nasca da una condivisione armonica della direzione di senso e non dall'esercizio dell'autorità, attuando un principio di sussidiarietà che non può risolversi certo in un mero criterio manualistico di distribuzione delle competenze e dei poteri, ma deve operare anche a stregua di direzione di senso dell'agire pubblico e collettivo nella promozione di una autonomia costituzionalmente fondata dei corpi sociali e dei livelli istituzionali: è necessario che lo strumento pattizio consideri tutti gli *stakeholder* non soltanto come portatori di interessi specifici, da controllare, ma soprattutto portatori di competenze ed esperienze da ascoltare con attenzione consentendo anche all'autorità amministrativa e ai soggetti istituzionali di acquisire le informazioni migliori per delineare le *policies* di interesse. Il modello partecipativo del "patto" deve operare, per poter produrre i risultati attesi, in funzione complementare e non sostitutiva della capacità di *government* degli apparati amministrativi, le cui risorse istituzionali sono essenziali per conseguire il risultato attese e garantendone la continuità nel tempo, inibendo comportamenti eventualmente opportunistici e assicurando la trasparenza delle decisioni assunte. Le Green Communities e le più recenti Comunità Energetiche Rinnovabili, non solo sono esempi di governance di processi di sviluppo ma anche rispondono alle priorità di sostenibilità ambientale, a cui i territori devono rispondere.

c) Il valore del bosco e della natura

Anche a livello locale, non solo regionale e nazionale, è possibile un approccio sistemico, una visione olistica, che indirizzi le politiche locali verso una bioeconomia basata sulla natura, sul bosco e sulla filiera del legno e le attività produttive sostenibili e durevoli capace di contribuire sia alla mitigazione del cambiamento climatico e dei rischi idrogeologici che alla crescita delle aree interne e montane/collinari. La Strategia nazionale delle Green Community SGC, prevista dall'articolo 72 della legge 28 dicembre 2015 n.221 può costituire il modello con cui possono essere sviluppati Progetti delle comunità, più ampie delle singole amministrazioni, anche integrando progetti secondo il modello delle Comunità Energetiche Rinnovabili; i progetti sviluppare dalle Green communities per la filiera bosco/natura potrebbero perseguire obiettivi quali:

aumentare gli stock di carbonio ("net sink") nei terreni forestali e nei prodotti di legno raccolti (HWP),

contribuire agli obiettivi di riduzione del biossido di carbonio nell'atmosfera.

utilizzare il legno e complessivamente le biomasse per sostituire altri materiali o combustibili fossili,

sviluppare imprenditorialità della filiera del legno e dei materiali naturali,

sviluppare ricerche multidisciplinari per costruire da una parte modelli digitali degli ecosistemi forestali in grado di sostenere la pianificazione di un sistema ad alta complessità, e dall'altra filiere locali della trasformazione della materia prima e del riciclo,

riequilibrare i territori sostenendo i processi di crescita delle aree interne, rurali, collinari e montane.

Una nota di riflessione su San Miniato, ma non solo

I molteplici temi, sia pure sommariamente trattati, non sono solo temi di interesse nazionale o regionale. Ogni politica orientata alla sostenibilità per avere successo richiede che le comunità locali e la loro espressione politica e amministrativa ovvero i comuni si assumano le proprie responsabilità nelle scelte e nelle decisioni, anche parziali, anche minori e ne valutino gli effetti secondo una visione ampia, sistemica e e rigorosa di sostenibilità ambientale, sociale, economica e culturale.

Quando un'amministrazione assume decisioni secondo una visione ed obiettivi prioritari, questi devono essere valutati nei loro effetti immediati e nel tempo. Oggi in un quadro di obiettivi generali riconducibili alla sostenibilità in senso globale ogni decisione deve essere valutata secondo criteri non solo di impatto sull'ambiente, ma soprattutto sul benessere equo e sostenibile dei cittadini.

La diversità e la prossimità (che come si è detto misura la relazione fra gli abitanti e la diversità dell'ecosistema urbano) sono i parametri fondamentali su cui si deve agire per assicurare condizioni di benessere e generatività a tutti i cittadini, prioritariamente agli abitanti. La politica cui assistiamo a San Miniato, non prevista esplicitamente nei documenti di programmazione urbanistica, sembra perseguire obiettivi, e già ottenere effetti negativi di diversità e prossimità, effetti che ridurranno ulteriormente la diversità e la prossimità dell'abitato di San Miniato. La scelta di sostenere la massima diffusione di esercizi di ristorazione sta trasformando San Miniato in un centro di consumo di ristorazione con un bacino di affluenza ampia. Tutto sembra una buona cosa, ma l'effetto reale oggi, e nel tempo ancor di più, è l'impoverimento della diversità e ricchezza di San Miniato perché sacrifica chi ci risiede, impoverisce i servizi e gli esercizi di prossimità diversi e disincentiva e disincentiverà la residenza anche nel suo ciclo di rinnovo continuo.

Possiamo domandarci quanto questi gravi effetti siano stati valutati dalla amministrazione, se su questa politica, quasi radicalmente contraria alla sostenibilità, sia stato chiesto il consenso consapevole ai cittadini residenti e se a suo tempo questa politica sia stata esplicitamente dichiarata nel programma elettorale.

Questa visione e strategia non sono nuove e tanto meno innovative, anzi hanno già mostrato tutti i limiti e gli effetti distruttivi, una politica che alla fine sta privatizzando il patrimonio pubblico costituito da piazze e strade e rendendo meno attraente abitare e vivere a San Miniato.

La sensazione è che l'ordinanza che ha istituito in modo perenne la chiusura del centro fino alle 5 del mattino (una chiusura priva di qualunque giustificazione anche tecnica) a beneficio di pochi privati sia di dubbia legittimità: una cosa è la chiusura al traffico per un evento speciale e una cosa è una chiusura sistematica che non solo genera disagio ai residenti, disincentiva la residenza, che è la condizione ineliminabile per la vitalità e la generatività di un insediamento, e tutto ciò per il vantaggio di alcuni privati, certo non per gli abitanti di San Miniato.

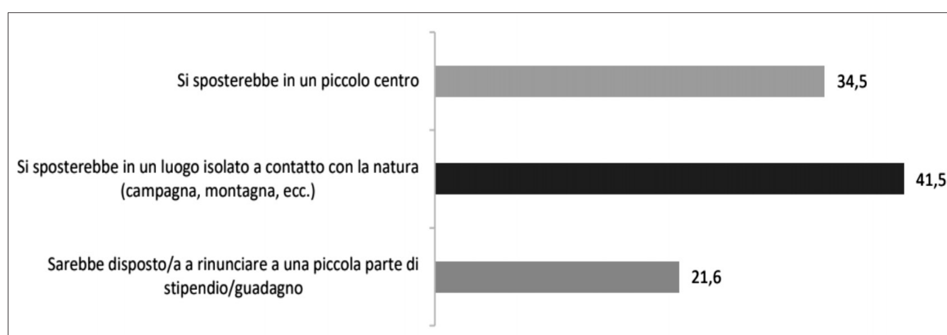


Fig. 1: INAPP, *Il lavoro da remoto: le modalità attuative, gli strumenti e il punto di vista dei lavoratori*, Roma, Inapp, Policy Brief, n. 26, 2022

Biofilia: un legame innato tra uomo e natura

ALESSANDRO MIANI[1]

"*La biofilia è la tendenza innata a concentrare la nostra attenzione sulle forme di vita e su tutto ciò che le ricorda e, in alcune circostanze, ad affiliarvisi emotivamente*". Con queste parole nel 1984, Edward O. Wilson, biologo statunitense definiva la biofilia. Per Wilson l'uomo è inserito in una sorta di "Web of life", una inestricabile tela della natura, della quale partecipa insieme a tutti gli altri esseri viventi. L'uomo ne è parte integrante e non solo uno spettatore e la biofilia è nient'altro che l'innato impulso ad affiliarsi alle altre forme di vita che condividono il nostro habitat, sia esse vegetali, minerali o animali. Numerosi studi hanno dimostrato che più del 90% delle persone immagina di trovarsi in un ambiente naturale quando gli viene chiesto di pensare a un luogo in cui sentirsi rilassati e calmi. Infatti, immergersi nella natura o stare vicini ad essa ci fa sentire bene: in sostanza, il nostro benessere psicofisico dipende molto dal quanto tempo trascorriamo in un ambiente naturale. Ciò influisce anche sulla nostra produttività al lavoro e sullo stato di salute generale.

Con il passare degli anni la biofilia ha trovato sempre maggiori estimatori nella comunità scientifica, oltre che tra i designer e gli architetti. Nella progettazione di interni e di edifici si è fatta sempre più strada la convinzione della interconnessione tra alcuni dei disturbi moderni e il *design* di molti edifici di recente costruzione ad uso abitativo o di lavoro. Richard Louv, giornalista e saggista americano, ha coniato il termine "deficit di Natura" per descrivere le sensazioni di stanchezza, depressione, stress, calo di attenzione, aumento di allergie e stati asmatici di comune insorgenza negli ambienti urbani. Nasce da qui il cosiddetto *design biofilico*, una concezione che unisce elementi naturali ai principi dell'architettura: massimizzare la luce diurna, ottimizzare le vedute sulla natura, impiegare materiali naturali e oggetti vivi, ad esempio le piante da interni e i giochi d'acqua. Il biologo italiano Giuseppe Barbiero, ricercatore dell'Università della Val d'Aosta e la collega psicologa Rita Berto hanno dimostrato che fare brevi pause in mezzo agli alberi aiuta gli studenti a ricaricare le batterie mentali con una velocità maggiore del 30% rispetto a quelli che fanno le tradizionali ricreazioni fra i banchi. Studi successivi mostrano i benefici positivi derivanti dall'interazione dell'uomo con la natura: migliore produttività, livelli inferiori di stress, migliore apprendimento e persino migliori capacità di recupero dopo una malattia. Lo stress fisiologico o l'ansia (misurata in termini di aumento della frequenza cardiaca e pressione sanguigna) è spesso inferiore dopo l'esposizione a piante e natura rispetto agli ambienti urbani (Berman et al., 2008).

[1] Presidente della Società Italiana di Medicina Ambientale

La ricerca ha dimostrato che la biofilia aumenta le prestazioni scolastiche dei bambini e persino la propensione alla spesa da parte dei consumatori, così come riduce i livelli di ansia e stress preoperatorio in caso di cure ospedaliere. La letteratura scientifica sembra confermare addirittura che un bambino che vive a maggiore contatto con la Natura sia più avvantaggiato in termini di funzioni cognitive o capacità attentiva rispetto a chi è abitualmente immerso in ambienti altamente antropizzati o artificiali (talora anche degradati o per nulla belli ancorché funzionali). Una ricerca svedese ha dimostrato che i bambini in età prescolare sono più concentrati quando giocano in uno spazio verde rispetto ad un'area giochi (Grahn, 2000). E la variabile ambientale non conosce limiti di età. Infatti, dalle osservazioni prodotte dalla ricercatrice Carolyn Tennessen nel 1995 emerge che anche gli studenti universitari che godono della vista della Natura dalla finestra della propria stanza del "College" hanno una migliore capacità attentiva.

Alcuni autori sostengono che una relazione intima con la Natura, specialmente durante l'infanzia, sia indispensabile per instaurare legami significativi e generare sentimenti positivi nei confronti dell'ambiente (Chawla, 2002; Kellert, 2002; Colucci-Gray, 2006), oltre ad essere essenziale per lo sviluppo armonioso della personalità (Kellert, 1997; Kahn, 1999; Camino, 2005; Louv, 2005; Barbiero, 2011). Infatti, la perdita di contatto con il mondo naturale, tipica della nostra epoca moderna, può causare seri danni allo sviluppo psico-fisico dei bambini, impoverendone le capacità sensoriali, rendendo meno efficace il pensiero e inaridendone la spiritualità (Vegetti Finzi, 2006; Barbiero, 2009).

Le persone che osservano dalla propria scrivania elementi naturali come acqua, alberi o campagna hanno livelli di benessere maggiori rispetto alle persone che hanno una vista di edifici, strade o cantieri (Spazi umani, 2015). Tuttavia, uno studio ha rilevato che solo il 58% dei lavoratori ha luce naturale che raggiunge la propria scrivania e il 7% non ha affatto finestre, una chiara indicazione che i vantaggi di portare la natura al lavoro non sono apprezzati o applicati a sufficienza nei luoghi di lavoro. Se poi gli uffici si trovano nel centro di una grande città, è possibile portare la natura all'interno: piante, alberi, fontane d'acqua e immagini della natura sono tutti modi per aggiungere un elemento biofilo a uno spazio d'ufficio, aumentare la connessione che i dipendenti hanno con la natura e raccogliere i benefici che questa semina. Quando s'introducono piante negli uffici (anche solo una pianta per metro quadrato) le prestazioni dei dipendenti sulla memoria, sulla concentrazione e su altri fattori migliorano sensibilmente. Piante e fiori fanno molto di più che aggiungere dettagli di arredo in un interno, possono creare una sensazione completamente diversa verso quel luogo. Ciò che era grigio e insignificante può essere trasformato in uno spazio intimo, stimolante o più rilassante. Una parete decorata con piante vere o con del muschio miglioreranno l'acustica assorbendo il suono. Disporre piante sulla parte superiore dei mobili da ufficio può ridurre il disordine rimuovendo le aree in cui le persone lasciano tazze e cartelle o stampe inutilizzate. Oppure, sostituite dei divisori in plastica con vasi colmi di piante vive per ottenere i vantaggi e l'attrattiva del verde. Realizzare aree verdi per la pausa di mezza giornata o spazi per riunioni informali in uffici open space può davvero migliorare la ripresa delle attività lavorative.

Il dottor Craig Knight dell'Università di Exeter ha studiato gli effetti che ambienti di lavoro "neutri" (ovvero senz'anima) hanno sui dipendenti nell'arco di 10 anni. I risultati sono sorprendenti e mostrano che la produttività dei dipen-

denti aumenta del 15% quando gli ambienti di lavoro – ancorchè "snelli" sono riempiti con qualche pianta d'appartamento: sembra che la cosa importante fosse che tutti potessero vedere almeno una pianta dalla loro scrivania. Ciò equivale a dire che se si lavora in un ambiente dove c'è qualcosa che coinvolge psicologicamente la persona, si è più felici e si lavora meglio.

Un "case study" esemplare è quello del Call Center Californiano *LEED Gold* del *Sacramento Municipal Utility District* in California, dove la ricercatrice Lisa Heschong ha scoperto che i dipendenti spostavano le loro sedie girevoli per vedere gli alberi del parco su cui davano le loro finestre: con un investimento di 1.000 dollari in piante e modificando le postazioni, in modo che tutti potessero vederle nella loro visione periferica, l'efficienza nella gestione delle chiamate aumentava del 6% nell'efficienza, con un ritorno di 2.990 dollari (pari a un ritorno dell'investimento del 299%). I dipendenti d'azienda che possono addirittura disporre a proprio piacimento della pianificazione del loro spazio di lavoro, non solo si percepiscono come più felici (dimensione che impatta in modo determinante sul loro benessere e stato di salute complessivo), ma riescono ad essere anche fino al 32% più produttivi.

In un'epoca in cui le aziende hanno conoscenze sufficienti per capire gli effetti che gli ambienti di lavoro hanno sul personale, potrebbe essere un'opportunità unica quella di utilizzare le piante per migliorare il luogo di lavoro e la propria immagine trasmessa all'esterno. I benefici che la biofilia porta con sé vanno ben oltre i vantaggi pratici del riciclaggio dei materiali e della purificazione dell'aria. Le persone esposte ad un ambiente naturale hanno maggiori energie, si sentono meno stressate e hanno una maggiore capacità di attenzione. Immaginate quante buone notizie per molte aziende. La presenza di piante e materiali naturali in uno spazio di lavoro non sono più da considerare come stravaganze ma un modo per risparmiare sui costi e generare profitti. Può sembrare un compito arduo ma portare piante nello spazio dell'ufficio e coltivare aria pulita non è mai stato così facile. Visto che si trascorre così tanto tempo al lavoro, perché non creare il miglior ambiente possibile per i dipendenti?

C'è un motivo perché le piante hanno questo effetto sui di noi.

Una prima spiegazione è che le piante, essendo organismi viventi come noi, hanno un'influenza benefica sul clima dell'ambiente di lavoro, in particolare perché ne migliorano la qualità dell'aria. Le piante da interno, se utilizzate in quantità adeguate e con specie idonee, rimuovono molti tipi di inquinanti atmosferici da fonti interne ed esterne. Inoltre, il benessere del personale aumenta e si riducono i giorni di malattia. Al contrario, le prestazioni degli studenti diminuiscono all'aumentare dei livelli di CO2 e così accade per la produttività sul posto di lavoro.

Una seconda spiegazione afferma che, dal punto di vista evolutivo, un ambiente verde richiama il mondo naturale primordiale e supporta la fisiologia umana. Una terza spiegazione consiste nel fatto che se si arricchisce il luogo di lavoro con le piante, significa che sono stati fatti tentativi da parte della direzione per migliorare il benessere del personale. Questo comunica l'attenzione della proprietà al benessere dei dipendenti, che può portare a una maggiore attenzione sul lavoro, una maggiore produttività e impegno e una minore assenza. Quando siamo felici e ci sentiamo bene, abbiamo una visione positiva e generalmente siamo in grado di fare di più. La produttività e il benessere possono essere migliorati

includendo i dipendenti nel processo decisionale e dando loro una voce su come arredare il loro posto di lavoro.

Per ottenere un'integrazione efficace della progettazione biofilica nella nostra vita e coglierne i benefici, è opportuno seguire alcuni principi base:

Stabilire una connessione visiva con la natura

È utile inserire negli spazi interni delle piante ed elementi naturali, cercando di creare una sorta di effetto giungla tropicale, se possibile; cercare di creare una connessione visiva con l'ambiente per almeno 15/20 minuti al giorno; realizzare eventualmente delle pareti verdi con piante da interno di grandi dimensioni, giochi d'acqua, quadri vegetali. L'importante è che si possano vedere facilmente, così da poterne ricevere tutti i benefici sopra menzionati. Una soluzione semplice per ottenere questo risultato è quella di riempire lo spazio di lavoro o qualsiasi stanza in cui si trascorre molto tempo con diversi tipi di piante. Il tutto senza improvvisare ma facendosi aiutare da un giardiniere professionista esperto in piante da interni nella scelta delle soluzioni migliori.

Creare una connessione non visiva con la natura

È opportuno integrare elementi naturali non visivi in uno spazio. Ma come fare? Si può raggiungere lo scopo attraverso suoni, profumi o elementi provenienti dall'ambiente bucolico che possano essere toccati, come il muschio. Questo serve a stimolare i sensi separatamente ma anche ad amplificarne i singoli benefici se percepiti insieme.

Prevedere la presenza di acqua

Migliorare la propria esperienza attraverso la stimolazione ulteriore dei sensi attraverso la vista, l'udito e il tatto dell'acqua. La presenza di acqua in un ambiente chiuso provoca reazioni emotive positive, come la riduzione dello stress, l'aumento della sensazione di pace e l'abbassamento della pressione sanguigna. Costruire un acquario o una fontana, anche di piccole dimensioni, migliora la percezione dell'ambiente interno ed esterno.

Migliorare la diffusione della luce

Per stimolare positivamente la vista si tende a ricreare intensità variabili di luce e ombra, per simulare quanto accade in natura. Questi cambiamenti di luce ci riportano al naturale alternarsi di giorno e notte e diffondono una sensazione di calma. Il modo migliore per ottenere questo effetto è quello di utilizzare l'illuminazione diffusa su pareti e soffitti, oltre ad impiegare diversi tipi di sistemi di distribuzione della luce nell'ambiente. Si consiglia di usare il più possibile la luce naturale proveniente dalle finestre, anche con l'uso di specchi per migliorare la luminosità dell'ambiente. Questo favorisce l'umore, aiuta la concentrazione e migliora il sonno. È possibile anche usare piante con vasi a terra, per riprodurre un effetto ombra e riflettere la luce in modi diversi all'interno di una stanza.

Simulare forme e modelli biomorfici

Inserire dei riferimenti simbolici che richiamano la natura sotto forma di modelli, trame, disposizioni numeriche. Questi tendono ad essere non solo interessanti ma anche stimolano la contemplazione e il recupero di uno spazio proprio.

Usare tessuti, tappeti o disegni di carta da parati con temi naturali. È possibile introdurre inserti in legno o in pietra naturale nell'arredamento.

Creare una connessione con la natura circostante

Introdurre materiali ed elementi reperiti nell'ambiente vicino per trasmettere, attraverso una lavorazione minima, uno spirito ecologico in grado di richiamare la natura circostante così da creare un preciso senso di appartenenza o vicinanza ad un luogo.

Città “biofiliche”: sfide e opportunità nella politica della pianificazione del verde urbano

FRANCESCO FERRINI[1]

Fin dalla preistoria le comunità umane si sono sviluppate a stretto contatto con la natura, evolvendosi con essa, nel bene e nel male. Un rapporto che gli stili di vita urbani hanno messo in discussione e, per molti aspetti, in crisi. La crisi del rapporto con la natura, e con la foresta in particolare, genera stress e squilibri psicofisici rilevanti nel nostro organismo. All’opposto, vivere vicino alla natura ci fa sentire meglio perché, anche se potrebbe sembrare banale, crea una relazione di habitat per quello che siamo in senso evolutivo, biologicamente e psichicamente.

Questa relazione, intesa come “innata affinità umana con la natura”, è oggi al centro di numerosi studi nei campi cognitivi, psicologici e fisiologici che dimostrano come la natura sia una componente primaria del nostro benessere fisico e mentale: contribuisce a regolare la nostra pressione sanguigna, riduce il battito cardiaco e migliora la nostra concentrazione, serenità e creatività.

L’origine della parola “biofilia” la si deve a Fromm (1964) che affermò che gli abitanti delle città stavano affrontando una disconnessione dalla natura con la perdita dei benefici psicologici che possono derivare da una sana relazione uomo-natura. Per seguire un percorso positivo e progressivo nella vita, Fromm proponeva che fosse necessario un amore per la vita e coniò il termine “Biofilia” per esprimere questa connessione uomo-natura. Il termine fu poi ripreso e teorizzato da Wilson per descrivere le emozioni provocate da un periodo di immersione nella natura (Wilson, 1984).

Una mole importante di studi sulla relazione mente-corpo-ambiente derivati dalla primigenia idea di Fromm e Wilson ha sottolineato come le micro-esperienze immersive nella natura reale, o anche, seppure in misura minore, tecnologicamente simulate, e perfino per tempi brevi (nell’ordine di pochi minuti), creano emozioni e atteggiamenti positivi.

Da ciò derivano certe affermazioni come “la deviazione dalla natura è una deviazione dalla felicità”, su cui si basa l’odierna “economia biofilica”, che sta rivoluzionando il design delle nostre città e dei nostri uffici. Mentre l’innata affinità con la natura è universale, le preferenze ambientali sono influenzate da differenze culturali, esperienze personali, fattori socio-economici, sesso ed età (ad esempio più di uno studio ha dimostrato come gli spazi naturali all’aperto abbiano un impatto diverso sugli uomini rispetto alle donne). Diversi gruppi e culture usano quindi la natura in vari modi, dando all’ambiente significati diversi, in base ai loro bisogni e obiettivi.

[1] DAGRI, Università di Firenze

L'importanza del rapporto col verde

È ormai dimostrato da una corposa letteratura che la permanenza in aree verdi stimola delle reazioni affettive inconsce che attivano vie metaboliche in grado di alleviare lo stress, ridurre la tensione muscolare, la conduttanza epidermica, il cortisolo salivare, la pressione sanguigna e la frequenza cardiaca (Kaplan e Berman, 2010; Kuo, 2015). La presenza di aree verdi di almeno 1 ettaro entro 300 m dall'abitazione stimola l'attività fisica, cosa essenziale al giorno d'oggi poiché essa è insufficiente per il 31% delle persone sopra i 15 anni e circa 3,2 milioni di morti premature all'anno sono attribuite a uno stile di vita troppo sedentario (Annersted Van den Bosch, 2017). Inoltre, il contatto con la natura stimola il sistema immunitario, soprattutto durante l'infanzia, e migliora il comportamento sociale (Annersted Van den Bosch, 2017). La riduzione del particolato atmosferico e il miglioramento della qualità dell'aria, la mitigazione dell'isola di calore urbana e la regimazione degli afflussi sono altri importanti servizi ecosistemici di regolazione con cui le aree verdi possono migliorare il benessere umano.

La necessità di pensare a città "biofiliche"

Le città di tutto il mondo stanno crescendo drammaticamente. Oggi il 55% degli abitanti del pianeta vive in aree urbane ed entro il 2030 si prevede che il 60 per cento della popolazione mondiale, ovvero quasi 5 miliardi di persone, vivrà nelle aree urbane. I movimenti di popolazioni non sono mai avvenuti in precedenza con questa velocità e con questa modalità. Tuttavia, le città non si stanno solo espandendo, ma stanno anche cambiando nei loro ruoli e nella loro funzione. La deindustrializzazione, l'aumento della mobilità e un settore dei servizi in crescita hanno visto le aree urbane trasformarsi in economie di consumo post-industriali basate sulla conoscenza piuttosto che sulla produzione.

Emerge da questo spostamento del focus della funzione delle città un cambiamento "evolutivo" nella forma e nei modi in cui le città stesse dovrebbero essere progettate e costruite e come la natura dovrebbe far parte di questo cambiamento. Ciò ha attirato ulteriori ricerche e sviluppi da parte di persone interessate e con obiettivi comuni e il desiderio di consentire una maggiore opportunità per gli abitanti delle città di affiliarsi con la natura, e di tutti i vantaggi che ciò offre, all'interno dell'ambiente urbano. L'attenzione sulla connessione uomo-natura non è più relegata agli ambientalisti e alle aree naturali al di fuori delle città; è una richiesta che proviene dagli abitanti delle città.

Si è perciò evoluto un movimento sociale basato sul design biofilico sostenuto dall'aumento della popolazione urbana e dal cambiamento della funzione della città che ha portato a una dinamica mutevole e all'interazione tra luoghi e spazi urbani. Questa trasformazione recente, e in espansione, negli insediamenti urbani umani richiede un nuovo approccio alla costruzione delle città. Le città devono essere progettate, pianificate, costruite e adattate per essere sostenibili e vivibili (Storey e Kang 2015). La maggiore densità edilizia, i canyon urbani e le superfici impermeabilizzate modificano il clima locale, in particolare la temperatura, aumentando il fenomeno noto come effetto isola di calore urbano.

Questa correlazione tra l'aumento della popolazione urbana globale, il cambiamento climatico e l'effetto isola di calore urbano e la necessità di città vivibili a densità più elevata è presente in tutta la letteratura che tratta di sostenibilità e che discute di città e design. In questo quadro, la natura e il design biofilico stanno

trovando un rinnovato status e riconoscimento come componenti essenziali di una città sana e sostenibile. Esempi globali di progettazione biofilica dimostrano che in molti casi l'iniziativa non è una risposta puramente funzionale alle sfide della sostenibilità di una città. C'è una motivazione al di là della funzione. Ci sono indicatori che ci dicono che si è verificato un cambiamento nell'approccio alla connessione tra uomo e natura urbana. I principi della progettazione biofilica rappresentano queste nuove iniziative emergenti che si stanno verificando nelle città.

La biofilia non è dunque solo un problema di progettazione, ma un movimento costruito attorno all'idea che la connessione alla natura è un bisogno umano fondamentale. È il riconoscimento di questa necessità che ha catturato l'attenzione di così tante persone, non solo dei progettisti. Affrontare gli aspetti sociali del design biofilico solleva importanti nuove questioni compresa la "democratizzazione" della biofilia. Se la connessione alla natura è, infatti, una necessità umana evoluta, allora è una necessità che deve essere condivisa da tutti - non solo da coloro che possono permettersi di vivere in aree con spazi verdi e lavorare negli edifici con caratteristiche ed elementi naturali.

La realizzazione che l'*Homo sapiens* è ora diventata prevalentemente una specie urbana significa che la necessità di riconnettersi con le qualità dell'ambiente naturale in cui ci siamo evoluti sta diventando sempre più importante. Parchi, giardini, presenza dell'acqua e viste sulla "natura" sono stati a lungo evidenti nel recinto dei ricchi. Oggi dobbiamo estendere quelle esperienze a tutti, ogni giorno.

Un punto di partenza critico nella pianificazione e nella progettazione di città migliori è infatti **affrontare le profonde disuguaglianze nella presenza e nell'accesso alla natura nel paesaggio urbano**. Alcune recenti ricerche hanno illustrato le disuguaglianze che esistono nella copertura arborea nei quartieri cittadini, il drammatico impatto differenziale che ciò può avere sull'isola di calore urbano all'interno di una singola area della città e la correlazione di queste disuguaglianze con pratiche di pianificazione "socialmente" sbagliate. Le conseguenze di queste pratiche di pianificazione discriminatorie continuano a influenzare le comunità disagiate e quelle socialmente deboli esponendole a temperature ambientali più elevate, a maggiori livelli di inquinamento atmosferico e a un minor accesso alle risorse ambientali come gli spazi verdi pubblici.

La pandemia ha purtroppo esacerbato queste disuguaglianze. A causa dell'isolamento dei residenti, gli spazi verdi continuano a rivelarsi una risorsa preziosa, ma privilegiata. Anche dove sono disponibili parchi pubblici, la percezione dell'accessibilità del parco e l'investimento della città nei parchi locali influenza chi sta effettivamente beneficiando dello spazio verde urbano. Il miglioramento dell'accesso non è semplicemente una questione di vicinanza al parco, ma anche di qualità di questi spazi e di esistenza di barriere, non solo fisiche, che ne limitano la fruizione per tutte le comunità.

Tuttavia, la pandemia ha anche accelerato l'introduzione di interventi per iniziare ad affrontarle, poiché ha ancora di più evidenziato l'importanza dell'accesso alla natura e agli spazi aperti nelle nostre città per la nostra salute sociale, fisica e mentale. È stato dimostrato che le persone che vivono in quartieri con un inquinamento atmosferico peggiore, che spesso mancano anche di spazi verdi, hanno evidenziato un tasso di mortalità più elevato per Covid-19. L'accesso alla natura urbana ha anche dimostrato di influenzare la riduzione dello stress e nella socializzazione, con i parchi urbani che ricevono attenzione sui benefici della

natura mentre gli abitanti delle città cercano uno spazio esterno più sicuro in cui lavorare, socializzare e giocare.

Questa rinnovata attenzione è supportata da una tendenza nella pianificazione e progettazione urbana che sta cercando di fornire opportunità per connettere gli abitanti delle città con la natura attraverso progetti di servizi ecosistemici basati sulla comunità, interventi di progettazione rigenerativa e biofilica e spazi verdi residenziali, tutti collegati a un aumento del benessere, della concentrazione, della socializzazione, del senso del luogo e della connessione con la natura. Tuttavia, continua a esserci una disconnessione tra il nostro bisogno di natura, la nostra esperienza quotidiana vissuta e il comportamento sostenibile, in parte radicata nell'incapacità di comprendere come interpretare e applicare la ricerca sulla natura e la salute a diversi progetti e interventi politici a scale diverse.

In particolare, i problemi emergono da una disconnessione tra principi di progettazione biofilica, interventi di pianificazione urbana e risultati specifici di salute e benessere, nonché da una mancanza di integrazione tra le diverse discipline. Questa confusione ha implicazioni reali poiché edifici, città e regioni tentano di allineare gli obiettivi di progettazione rigenerativa con quelli di salute umana, ma spesso mancano degli strumenti e delle conoscenze per farlo, il che può comportare una mancanza di prove a sostegno dell'efficacia di questi interventi.

In particolare, un approccio sbagliato per affrontare le disuguaglianze può spesso creare impatti non intenzionali. Quando le città migliorano la presenza e l'accesso alla natura, le comunità più deboli possono essere sfollate a causa dell'aumento dei costi abitativi e del costo della vita, portando al fenomeno della gentrificazione. Di conseguenza dovremo puntare a città "**just green enough**" che uniscano, quindi, i miglioramenti alle infrastrutture naturali con gli sforzi per affrontare altre priorità delle comunità esistenti, come l'accesso al cibo e lo sviluppo del lavoro. Invece di una conversione su vasta scala di aree per parchi, il potenziale per evitare l'eco-gentrificazione potrebbe risiedere negli interventi su scala ridotta che sono ben dispersi e progettati in combinazione con altre risorse, come l'occupazione e il sostegno alla proprietà della casa. Con l'obiettivo che la comunità in atto sia quella meglio servita dai nuovi miglioramenti basati sulla natura.

Gli spazi verdi urbani possono essere dunque uno strumento prezioso per creare condizioni di parità per le comunità svantaggiate in un'ampia gamma di contesti, inclusi i benefici economici e sanitari, maggiore sicurezza e resilienza agli eventi calamitosi. Per raggiungere questo obiettivo, i progetti che mirano a migliorare lo spazio verde urbano per essere realmente equi devono avere il consenso delle comunità. Partendo da queste basi, e in relazione alle criticità emerse e le possibili azioni di medio e lungo periodo, anche nell'ottica del PNRR, le città possono, o meglio devono, compiere tre passi cruciali per assicurarsi che i benefici sanitari, economici e ambientali degli spazi verdi urbani diventino motori di una maggiore equità sociale.

Stabilire una forte leadership politica per ridurre le diseguaglianze. I comuni dovrebbero stabilire una forte leadership politica, intesa non in senso di politica di appartenenza a un partito, ma nel senso della legittimità sociale nella cornice definita dai media, che dia la priorità alle comunità svantaggiate nei progetti di infrastrutture verdi urbane e protegga i benefici sociali a lungo termine dagli interessi economici a breve termine.

Coinvolgere le comunità in modo significativo. L'impegno proattivo e significativo della comunità è essenziale per garantire il coinvolgimento locale nei progetti di recupero e conservazione con sessioni di brainstorming con le principali parti interessate, ampie sessioni pubbliche e consultazioni online.

Tuttavia, l'impegno e il coinvolgimento della comunità non dovrebbero significare il dipendere dai residenti e dai proprietari privati per realizzare e gestire le aree verdi. Questo approccio tende infatti a essere più efficace nei quartieri più ricchi, dove i residenti hanno le risorse finanziarie per acquistare e prendersi cura dei giovani alberi. Collaborare con organizzazioni locali e affidabili può essere una strategia fondamentale per creare fiducia e garantire che le tecniche di comunicazione e partecipazione siano appropriate ed efficaci.

Sviluppare modelli di finanziamento innovativi. Un'equa pianificazione del verde urbano richiede finanziamenti innovativi per aiutare le amministrazioni cittadine a creare o rigenerare spazi verdi in quartieri scarsamente serviti, proteggendo la proprietà della comunità per prevenire la gentrificazione. Un modo per farlo è, ad esempio, con i Social Impact Bond, strumenti innovativi di "impact investing" destinati alla realizzazione di progetti di pubblica utilità, con una remunerazione degli investitori solo in caso di effettiva generazione di impatto sociale positivo, opportunamente misurato, che consentono ai comuni di condividere il rischio con gli investitori, riducendo la loro responsabilità e i costi di finanziamento per progetti futuri.

Ad esempio, Atlanta ha emesso un'obbligazione da 14 milioni di dollari, che si è conclusa a inizio 2019, e ha finanziato sei progetti di infrastrutture verdi per la gestione delle acque piovane in quartieri in difficoltà economiche e ambientali che in precedenza non avevano accesso ai finanziamenti e per porre rimedio all'inquinamento ambientale nei quartieri scarsamente serviti (Jennings et al, 2017). Gli Environmental Impact Bonds rappresentano un nuovo approccio per finanziare progetti di resilienza. Washington, DC li ha utilizzati per finanziare lo sviluppo della forza lavoro locale attraverso una "Green Collar Jobs Initiative"2.

Gli strumenti finanziari classici possono anche essere adattati per indirizzare gli investimenti verso i quartieri meno serviti. Ad esempio, la California ha stabilito criteri di equità per i fondi raccolti tramite obbligazioni generali per finanziare parchi in quartieri scarsamente serviti. I fondi raccolti sono quindi prioritari per i progetti che impediscono lo spostamento dei residenti.

Un futuro più verde e più equo per le città

L'adozione di un approccio di equità sociale nel processo decisionale nella forestazione urbana può, in definitiva, aiutare le città a rendere gli spazi verdi uno strumento essenziale per affrontare le disuguaglianze esistenti, costruendo al contempo resilienza e benessere locali. Se fatto correttamente, può anche ridurre il

[2] I Green collar jobs sono opportunità di lavoro nelle industrie ambientali emergenti, così come nelle attività commerciali e nei mestieri convenzionali, create dal passaggio a pratiche, materiali e prestazioni più sostenibili. In particolare, includono opportunità di lavoro a vario livello che si traducono direttamente nel ripristino dell'ambiente, nell'aumento dell'efficienza energetica, nella generazione di energia pulita, nella creazione di edifici ad alte prestazioni e nella conservazione delle risorse naturali. https://planning.dc.gov/page/green-collar-jobs-initiative

rischio di conflitti, rafforzare il consenso della comunità e sfruttare le conoscenze locali e i social network dei residenti.

A breve termine, l'attuazione di migliori pratiche di gestione delle foreste urbane renderà le passeggiate più piacevoli nei quartieri quando la polvere della pandemia si depositerà. A lungo termine, queste pratiche aiuteranno le comunità locali a essere più verdi, più sane e più eque.

Bibliografia

Van den Bosch A.M., *Impacts of urban forests on physical and mental well-being.* In: Ferrini, F., Konijnendijk, C., Fini, A. (Ed.), Routledge Handbook of Urban Forestry, 2017, Routledge, Londra: 82-95.

Ferrini F., *COVID-19, rigenerazione urbana sostenibile e alberi*. https://www.landscapefirst.it/rubriche/covid-19-rigenerazione-urbana-sostenibile-e-alberi/, 2020.

Ferrini F., *La foresta urbana, strumento di equità sociale.* https://www.machinaderiveapprodi.com/post/la-foresta-urbana-strumento-di-equit%C3%A0-sociale. 2021.

Ferrini F., Gori A., *Cities after COVID-19: how trees and green infrastructures can help shaping a sustainable future.* Ri-Vista. DOI: 10.13128/rv-8553 - www.fupress.net/index.php/ri-vista/, 2020.

Fromm, E., *The heart of man*. New York, 1954, USA: Harper and Row.

Gould K. A. & Lewis T.L., *The Environmental Injustice of Green Gentrification: The Case of Brooklyn's Prospect Park. In J. N. DeSena & T. Shortell (Eds.), The World in Brooklyn: Gentrification, Immigration, and Ethnic Politics* in a Global City (pp. 113–146). 2012, Lanham: Lexington Books.

Jennings V., Bamkole O., T*he Relationship between Social Cohesion and Urban Green Space: An Avenue for Health Promotion.* 2019, Int. J. Environ. Res. Public Health, 16, 452.

Jennings V., Baptiste K.A., Osborne Jelks, N., Skeete, R., *Urban Green Space and the Pursuit of Health Equity in Parts of the United States*. 2017, Int. J. Environ. Res. Public Health, 14.

Kaplan S., Berman M.G., *Directed attention as a common resource for executive functioning and self-regulation*. 2017, Perspectives on Psychological Science, 5: 43–57.

Kuo, M., *How might contact with nature promote human health? Exploring promising mechanisms and a possible central pathway.* 2015, Frontiers in Psychology, vol 6: 1093.

Storey, D. & Kang, K.K.P., *Planning for sustainable and low carbon green,* 2015.

Wilson, E.O., *Biophilia*. Harvard University Press, 1984, Cambridge (MA), 79 pp.

È questa la scuola che vogliamo? Riflessioni a margine della scuola delle competenze

LAURA BALDINI

La scuola di ogni ordine e grado, dopo la Riforma Gentile del 1923, è stata investita per lunghi anni da interventi ministeriali assai settoriali, che non hanno spesso guardato a un cambiamento unitario e globale dell'intero sistema[1]. Questo spinge a chiedersi quali siano state le conseguenze, a partire da una difficile continuità educativa e didattica verticale, tra gradi scolastici in successione, ma anche l' aver generato disorientamento negli insegnanti e negli studenti, questi ultimi chiamati, quasi inaspettatamente, a scegliere nuovi indirizzi di studio, che sono andati moltiplicandosi sia nei Licei, sia negli Istituti Tecnici e Professionali. Può esserne derivato, infatti, il legittimo sospetto non tanto di un efficace ampliamento e rinnovamento dell'offerta formativa, quanto piuttosto di un tentativo, per gli Istituti Secondari di II grado, di salvaguardare, se non innalzare, il numero delle iscrizioni. Se, da una parte, può esserne seguito uno stimolo positivo alla progettualità delle scuole, dall'altra, può invece innescarsi una vera e propria competizione, non necessariamente costruttiva, tra i diversi Istituti a dotarsi di indirizzi rivelatisi, poi, scarsamente rispondenti ai bisogni sentiti come prioritari dagli studenti, ma anche sul territorio sia locale, sia nazionale, soprattutto nell'ambito dell'occupazione lavorativa, quando, invece, nelle giornate dell'orientamento, con gli *open day*, se ne esaltano tutti i potenziali e positivi sbocchi professionali.

Queste prime considerazioni suggeriscono l'immagine di un sistema scolastico che sia andato progressivamente ispirandosi a modelli di tipo anglosassone, favorevoli alla specializzazione più che all'educazione della persona, così da meglio rispondere alle richieste del mondo del lavoro (Perrenoud 2017). Ne derivano molteplici implicazioni, già chiaramente individuabili a livello europeo quando si parla di società della conoscenza e si individuano otto competenze-chiave per

[1] Perché si abbia una prima riforma unitaria del sistema scolastico in Italia occorre attendere la Legge 30/2000, *Legge quadro in materia di riordino dei cicli scolastici* (Riforma Berlinguer) che istituisce due cicli scolastici e la Legge 53/2003 *Delega al Governo per la definizione delle norme generali sull'istruzione e dei livelli essenziali delle prestazioni in materia di istruzione e formazione* (Riforma Moratti). Oltre a ridefinire i cicli scolastici, si parla del sistema dei licei poi disciplinati dal DPR 89/2010, di quello degli Istituti tecnici, regolati in seguito dal DPR. 88/2010, e professionali disciplinati dal DPR. 87/2010, ulteriormente ridefiniti con Legge 107/2015 (Legge della buona scuola), attraverso il Dlgs 61/2017. Nella Legge Moratti si parlava, per la prima volta, di Alternanza scuola-lavoro, trasformata poi in PCTO con Legge 145/2018. Entrava allora, nella Scuola superiore, una logica molto vicina a quella dell'impresa.

l'apprendimento permanente, definite con Raccomandazione del Parlamento e del Consiglio Europeo nel 2006, poi riformulate nella Raccomandazione del 22 Maggio 2018[2] così da rendere gli studenti capaci di competere nel mercato del lavoro. (Cerini et al. 2018) Si è fatto dunque strada, anche nella scuola italiana, il principio dell'acquisizione di competenze, non un'idea di per sé inadeguata ai tempi, ma bisognosa di precisi contenuti e non di generiche affermazioni. Per competenza si intende, infatti, il possesso di conoscenze, abilità, atteggiamenti da utilizzare e trasferire, in modo personale e originale, in campi del sapere diversi da quelli in cui siano stati acquisiti e di fronte a problemi nuovi. È questa la definizione che di competenza si dà nei diversi testi di pedagogisti contemporanei (Pellerey 2012; Castoldi 2014), per poi lasciare spesso ai docenti il compito di declinarle nelle diverse discipline. Ma i corollari diventano in qualche misura preoccupanti, poiché il concetto di competenza comporta la necessità di individuare le prestazioni o *performance,* che permettano di valutarne l'effettiva padronanza, per poi certificarle tanto da attribuire alla valutazione un carattere di forte oggettività, ma a condizione che le prestazioni siano unanimamente discusse e accettate dal corpo docente col rischio, altrimenti, di accentuarne la soggettività (Tessaro 2012; Trinchero 2012). Da qui la ricerca e l'offerta di griglie di osservazione e valutazione che possano aiutare gli insegnanti a districarsi in questo campo, arduo anche per i cosiddetti esperti, senza che, magari, i docenti siano stati adeguatamente preparati ai cambiamenti (Batini 2016). Se sono infatti doverosi l'autoaggiornamento, lo studio di testi che permettano di dare risposte all'esigenza di innovare la didattica e la metodologia per soddisfare al meglio i bisogni di conoscenza, di relazione degli studenti motivandoli all'apprendimento, è imprescindibile compito ministeriale e degli Istituti scolastici, ora giustamente autonomi[3], quello di promuovere una corretta formazione degli insegnanti sui mutamenti in atto, sulle motivazioni di ordine teorico, sulle conseguenti applicazioni pratiche. Basti soltanto pensare a quanto è accaduto per le diverse tipologie di programmazione didattica, un principio in sé determinante che ha cambiato il volto dell'insegnamento con Legge 517 del 1977[4], con il passaggio dal Piano di lavoro individuale alla programmazione didattica del gruppo docente, quindi alla collegialità delle decisioni e delle scelte, dando luogo, poi, a una programmazione

[2] In occasione del Congresso di Lisbona 2000, la Commissione Europea pubblica il *Memorandum sull'educazione e la formazione permanente* in cui si parla di economia fondata sulla conoscenza. Si afferma che l'Europa dovrà diventare l'economia più competitiva e dinamica del mondo. Da qui le due Raccomandazioni, prima nel 2006, poi nel 2018.

[3] L'art.21 della legge 59/1997 (Legge Bassanini) sulla trasparenza e semplificazione degli Atti della Pubblica Amministrazione riconosce la personalità giuridica agli Istituti scolastici che così godono della necessaria autonomia, poi regolata dal DPR 275/1999, mentre si attribuisce al Preside la qualifica di Dirigente Scolastico, meglio definita dal Dlgs 165/2001 e dalla Legge 150/2009.

[4] La Legge 5i7/1977 , *Norme sulla valutazione degli alunni e sull'abolizione degli esami di riparazione nonché altre norme di modifica dell'Ordinamento scolastico,* introduce la scheda di valutazione al posto della pagella, il concetto di programmazione educativa in sostituzione del Piano di lavoro del singolo docente; inserisce l'alunno handicappato nella scuola comune.

per obiettivi con le Unità didattiche, successivamente le Unità di apprendimento, infine le Unità di competenza su cui i docenti cominciano ora a cimentarsi. Ma siamo sicuri che gli insegnanti siano stati chiamati a riflettere e a fare propri, intenzionalmente, i principi teorici che stanno a fondamento di tali cambiamenti? Il rischio è quello che ci si limiti ad adeguare i consueti percorsi alle nuove tipologie proposte, senza individuarne con chiarezza le oggettive diversità, in realtà non di poco conto perché investono il modo di fare scuola e quindi di coinvolgere davvero gli studenti nel percorso di costruzione del proprio sapere. Senza negare il rilievo di positivi cambiamenti che hanno portato i docenti a collaborare più strettamente tra loro, a confrontarsi criticamente, a individuare strategie sempre meglio rispondenti ai bisogni degli studenti, rimane il problema di fondo su cui riflettere e interrogarsi, se siamo ancora realmente consapevoli di quanto educare non significhi istruire, soprattutto in un mondo quale quello attuale, caratterizzato da forte complessità e incertezza, in cui occorre soprattutto educare il pensiero critico (E. Morin 2000, 2001, 2015, 2022).

Secondo la radice etimologica, dal latino *e-ducere*, trarre fuori, educare significa dare vita a un processo che implichi attenzione alla persona dello studente nella sua globalità, da conoscere nella sua peculiare specificità, di cui comprendere bisogni, aspettative, problemi, richieste attraverso momenti di ascolto attivo, di dialogo critico, partecipato e costruttivo da non demandare e affidare a esperti, nei Centri appositamente creati nella scuola, seppure utili e importanti, al contrario connaturati all'essere insegnanti. A questi compete non solo di aiutare gli studenti a dotarsi di conoscenze, abilità e competenze, ma soprattutto di stimolarli a pensare e conseguire altresì quella educazione dei sentimenti, di cui parla sempre più spesso il filosofo e psicologo Umberto Galimberti (2018, 2020), egli stesso insegnante per tanti anni. Educare i sentimenti non significa soltanto abituare i bambini fino dai primi anni di vita a conoscere e gestire le emozioni, pratica largamente in atto fino dalla Scuola dell'infanzia, quanto piuttosto imparare, anche attraverso la letteratura, la poesia, la filosofia, la musica, a comprendere il significato dell'amore in ogni sua manifestazione, del dolore, del bene, del male, della morte, delle scelte da operare responsabilmente. Non una visione nostalgica della figura di insegnanti del passato, ma l'urgenza di aiutare lo studente di oggi a comprendere il mondo, se stesso, a sapersi porre anche "nei panni" degli altri in direzione empatica, a impegnarsi, mettendosi alla prova, ad acquistare fiducia nelle proprie capacità, a imparare concretamente il significato della solidarietà. L'idea è quella di una scuola che sia spazio di realizzazione di un nuovo umanesimo, di una vera riforma del pensiero pedagogico e non solo, perché i ragazzi non trovino adulti-insegnanti preoccupati soprattutto dei programmi da portare avanti, di un numero adeguato di valutazioni e di voti, attenti alle prestazioni più che alle persone, impegnati in una miriade di Progetti, perché magari le scuole possano avvalersi dei finanziamenti messi a bando dai Fondi Sociali Europei (FSE) o dalla Regione, utili senza dubbio, purché rispondano ai bisogni più sentiti degli studenti.

In vari casi, purtroppo, la realtà della scuola è quella di giovani demotivati,

impegnati a studiare soltanto quanto basta per raggiungere la sufficienza, annoiati, difficili da coinvolgere e interessare, proiettati per lo più verso il mondo extrascolastico, magari nello sport, non sempre per divertirsi e stare insieme, ma impegnati e stimolati a inseguire precocemente il successo, l'affermazione, il denaro, in forme di competizione esasperata; certamente non per tutti è così, ma gli esempi si fanno sempre più numerosi. C'è dunque una gioventù, una cui parte risulta desiderosa di conoscere, pronta a interrogarsi, a porre domande di senso, a partecipare, a mettersi in discussione, solidale e forte anche grazie a famiglie capaci di trovare le giuste dimensioni del dialogo, pur sempre entro un rapporto di tipo asimmetrico, ma stanno ormai moltiplicandosi situazioni non facili da gestire, talvolta destinate a sfociare nel triste fenomeno del bullismo, delle minacce, anche sui *social*, a cui molti assistono senza intervenire e, in questo, colpevoli come chi agisce la violenza fisicamente o nel *web*. Inaccettabile sempre e in ogni caso, ma in particolare se questo accade nei confronti di insegnanti il cui ruolo e dignità dovrebbero essere salvaguardati e rispettati, soggetti a errori come umanamente è possibile che accada, mai, però, da deridere sui *social*. Non è un caso che si sia sentita l'urgenza di intervenire perfino a livello legislativo con Legge 71/2017[5]. La realtà è quella di tanti adolescenti e giovani sempre più spesso portati a isolarsi, a chiudersi nel mondo dei *social network*, da non demonizzare in assoluto, a cui tuttavia far corrispondere la ripresa di contatti umani, in cui la fisicità, il rapporto reale nella quotidianità del vivere mantenga un suo spazio significativo e gratificante, così come la comunicazione verbale e scritta, il dialogo ampio, senza il costante ricorso a una sorta di linguaggio cifrato, di un codice fatto di abbreviazioni oppure di esclamazioni onomatopeiche (Boccia Artieri 2015)! Il mondo giovanile esce, poi, da lunghi periodi di didattica a distanza o comunque integrata, che ha risolto temporaneamente il problema di una impossibile frequenza scolastica per la pandemia da Covid19, ma con l'esito inevitabile di un ulteriore rafforzamento della comunicazione digitale e della solitudine.

C'è dunque ancora maggiore bisogno di una scuola che sappia ascoltare e conoscere, non immediatamente disposta ad adeguarsi a logiche di tipo aziendale, a partire dall'utilizzo di un lessico preciso: non più il Preside, ma il Dirigente scolastico con lo staff da lui scelto, responsabile unico dei risultati di una scuola chiamata a effettuare una rendicontazione sociale ai propri stakeholders, i portatori di interesse, a utilizzare il RAV, il Rapporto di autovalutazione di Istituto, sulla cui base definire il Piano di miglioramento, chiamata a certificare le competenze[6], talvolta ridotte a prestazioni, capace di rispondere alle richieste del mercato, a una professionalizzazione che potrà invece collocarsi dopo il diploma. Può darsi che il vocabolario non corrisponda alla realtà, ma rimane l'esigenza di una scuola in cui si voglia imparare a vivere ("mestiere" molto difficile, come sosteneva Cesare Pavese!) luogo di apprendimento serio, rigoroso, che si realizza

[5] Il MIUR interviene con Nota n.2519 del 15/04/2015, *Linee di orientamento per azioni di prevenzione e contrasto al bullismo e al cyberbullismo* ; il Parlamento con Legge 71/2017, *Disposizioni a tutela dei minori per la prevenzione e il contrasto del fenomeno del cyberbullismo*.

[6] Il Dlgs 13/2013 ha istituito il Sistema nazionale di certificazione delle competenze, che è ora regolato dal Dlgs 62/2017, *Norme in materia di valutazione e certificazione delle competenze*.

tra pari in forme di cooperazione, di discussione, di studio, ma sempre in dialogo degli studenti tra loro e con gli insegnanti, in una sorta di alleanza educativa con le famiglie, non interessate soltanto alla promozione dei figli o a colpevolizzare spesso i docenti, ma attente alla loro educazione come persone e cittadini consapevoli, pronti a mettersi in gioco anche quando sembrano essere poche le speranze in un mondo complesso, tuttavia sfidante e comunque dotato di potenzialità da scoprire. Occorre per questo dotarsi di una formazione di base sicura, ben fondata, uscire dall'apatia o dalla rinuncia anche in virtù di una scuola in cui sperimentare il piacere della scoperta, della ricerca di risposte ai propri interrogativi, in cui conoscere e conoscersi, stare insieme nel rispetto delle regole della convivenza, una scuola che faciliti momenti di studio e di aggregazione, aperta per molte ore, ben al di là dell'orario delle lezioni, con un'offerta formativa che aiuti a coltivare interessi, a interagire con gli altri senza bisogno di trasgressioni, di eccessi, di "sballi", un vero antidoto alla noia, alla mancanza di prospettive. Non un'utopia, al contrario l'impegno improrogabile da parte dei vari Governi a credere nella scuola, finanziandola e non assoggettandola a "tagli" mortificanti, perché convinti assertori della promozione della cultura, del valore della professione docente, ora assai dequalificata, in realtà un potenziale umano competente, da non confinare in un eccesso di adempimenti burocratici, da rimotivare perfino sul piano sociale oltre che economico, da far lavorare insieme ai giovani in edifici scolastici sicuri, attrezzati, in cui si fa cultura, si educa, si assicurano agli studenti competenze importanti non necessariamente assoggettate alla logica e ai valori dell'impresa quanto piuttosto a quelli della persona. Il lavoro è senza dubbio una dimensione dell'esistenza, particolarmente necessario e importante, ma gli studenti, in quanto persone in crescita, sono chiamati a sviluppare in primo luogo una propria personalità, individuale e sociale e, attraverso le conoscenze acquisite, un pensiero su se stessi e sul mondo. Potranno così svolgere un ruolo attivo e consapevole, ma anche una funzione di utilità sociale attraverso il lavoro e la partecipazione alla vita collettiva.

La scuola italiana, nel tempo, ha sempre dato alte garanzie di educazione e formazione, qualità da saper mantenere col supporto di tutte le Istituzioni interessate al problema educativo, senza chiudersi nell'arido campo delle prestazioni, da valutare con altrettanto aride prove di verifica, necessarie, ma nel più ampio quadro di una valutazione che sia davvero formativa, perché l'insegnante sappia aiutare lo studente a comprendere i propri punti di forza, ma anche quelli di debolezza per migliorare, nel contesto più ampio, però, di un dialogo educativo aperto e critico che non può essere prevalentemente ricondotto a un apparato di schede, griglie, formule standardizzate.

Tanti sono i successi da riconoscere nel processo di inclusione degli studenti, a partire da quanto si è fatto per gli quelli con disabilità, anche gravi, perché non sperimentassero il senso dell'esclusione[7], ma potessero vivere la scuola come

[7] Dopo la Legge 517/1977 che promuove l'inserimento della persona con disabilità nella scuola comune, viene varata la Legge-quadro 104/1992 *per l'assistenza, l'integrazione sociale e i diritti delle persone handicappate*. Successivamente non ci si limita più al termine "integrazione" optando per quello di "inclusione": Dlgs 66/2017, *Norme per la promozione dell'inclusione scolastica degli studenti con disabilità,* modificato nel 2019 con *Disposizioni integrative e correttive.*

spazio a loro misura, pur nelle tante difficoltà tuttora esistenti legate a classi troppo numerose, a insegnanti di sostegno privi della necessaria specializzazione, ma nell'impegno con cui comunque si prodigano, quelli nominati, per assicurare percorsi di apprendimento-insegnamento responsabilmente costruiti insieme al gruppo docente della classe e agli esperti dell'Asl. Si è poi definito, con Direttiva 12 dicembre 2012, il quadro dei Bisogni educativi speciali (Bes) nel lodevole intento di aiutare tutti gli alunni con particolari difficoltà attraverso un Piano didattico personalizzato[8], magari temporaneo, ma il rischio è quello di "accontentarsi" di "prestazioni" e risultati inferiori a quelli che si potrebbero realmente ottenere. Le scuole, poi, si adoperano a fondo per aiutare gli alunni immigrati[9], di varia nazionalità e provenienza etnica, a dotarsi molto presto della padronanza della lingua italiana, nel pieno rispetto di quella di origine, con laboratori di italiano lingua due, biblioteche multietniche, Progetti accoglienza anche nei confronti delle famiglie, ma assistiamo al triste fenomeno di quelle che, con brutto termine, sono definite "classi pollaio" e magari i pochi studenti di origine italiana, in queste presenti, sono essi per primi a non essere efficacemente inclusi! Molti altri potrebbero essere i pregi e i limiti riscontrabili nell'attuale sistema scolastico italiano, ma le riflessioni da fare rimangono quelle di fondo. Siamo sicuri che la scuola delle competenze riesca veramente a educare nel senso etimologico della parola e non soltanto? La risposta va cercata in ogni sede, senza formule scontate o ideologicamente preconcette, al contrario nell'autenticità del dialogo, del confronto in sede pedagogica e istituzionale, nell'intera collettività, a vantaggio della crescita umana dei giovani e della società in cui ci è dato di vivere.

---

8 Direttiva Ministeriale 27/12/2012, *Strumenti di intervento per gli alunni con bisogni educativi speciali e organizzazione territoriale per l'inclusione scolastica*, seguito dalla Circolare Ministeriale attuativa n.8 del 2013.

9 Nel 2006 sono state emanate *Linee Guida per l'accoglienza e l'integrazione degli alunni stranieri,* aggiornate nel 2014. Ci si è infine preoccupati di tutelare i minori non accompagnati con Legge 47/2017, *Disposizioni in materia di misure di protezione dei minori stranieri non accompagnati.*

Bibliografia

Batini F. (2016) *Insegnare e valutare per competenze*. Torino: Loescher.

Boccia Artieri G. (2015) *Gli effetti sociali del web. Forme della comunicazione e metodologie della ricerca online*. Milano: Franco Angeli.

Castoldi M. (2014) *Curricolo per competenze. Percorsi e strumenti*. Roma: Carocci.

Cerini G., Loiero S. & Spinosi M. (2018) *Competenze chiave per la cittadinanza*. Napoli: Tecnodid.

Galimberti U. (2018) *La parola ai giovani*. Milano: Feltrinelli.

Galimberti U. (2021) *Che tempesta!* Milano: Feltrinelli.

Morin E. (2000) *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*. Milano: Raffaello Cortina.

Morin E. (2001) *I sette saperi necessari all'educazione futura*. Milano: Raffaello Cortina.

Morin E. (2015) *Insegnare a vivere. Manifesto per cambiare l'educazione*. Milano: Raffaello Cortina.

Morin E. (2022) *Svegliamoci*. Milano: Mimesis.

Pellerey M. (2010) *Competenze, conoscenze, abilità, atteggiamenti*. Napoli: Tecnodid.

Perrenoud P. (2017) *Quando la scuola ritiene di preparare alla vita. Sviluppare competenze o insegnare saperi?* Roma: Anicia.

Tessaro F. (2012) Lo sviluppo della competenza. Indicatori e processi per un modello di valutazione. *Formazione e insegnamento*, 1, 105-119.

Trinchero R. (2012) *Costruire, valutare, certificare competenze. Proposte di attività per la scuola*. Milano: Franco Angeli.

La *Tapisserie de Bayeux* e l'apporto alla conoscenza della Storia dell'architettura militare dell'XI secolo

GIOVANNI COPPOLA

Una delle storie di guerra più avvincenti dell'Europa dei primi due secoli dopo l'anno Mille fu senza dubbio quella dei Normanni[1]. I diversi e complicati scenari bellici europei e mediterranei favorirono un fecondo scambio di conoscenze, soprattutto nel campo degli armamenti[2]. Tra le tante battaglie, un'importante testimonianza iconografica del periodo, le cui scene sono riprodotte in migliaia di libri di storia medievale, presenta con illustrazioni ad effetto le gesta della conquista dell'Inghilterra, da parte di Guglielmo il Bastardo e la disfatta dell'usurpatore al trono Aroldo di Godwinson[3].

In una mattina del 14 ottobre 1066 ai piedi della collina di Senlac, a qualche chilometro dal porto di Hastings, alla presenza di circa 20.000 uomini armati con i due eserciti pronti allo scontro, Guglielmo il Conquistatore interrogò lo sguardo dei suoi fratelli, Odo e Roberto, rispettivamente, vescovo di Bayeux e conte di Mortagne, principali sostenitori della spedizione. Al loro assenso col capo, Guglielmo prese tra le mani con forza il manico del suo bastone di comando e dopo averlo alzato affinché tutti potessero vederlo lo abbassò repentinamente, era il segnale. Le trombe suonarono, il fragore insostenibile della battaglia echeggiò nella valle, si elevarono grida da un campo all'altro, i Normanni invocarono l'"Aiuto di Dio", i Sassoni di rimando replicarono con durezza "Fuori Fuori" al quale aggiunsero imprecazioni del tipo "Dio potentissimo" oppure "Santa Croce"; le spade risuonarono contro gli scudi, gli arcieri normanni avanzarono con

1 G. Theotokis, *Warfare in the Norman Mediterranean*. Woodbridge, The Boydell Press, 2020; G. Coppola, *Battaglie normanne di terra e di mare. Italia meridionale, secoli XI-XII,* Napoli, Liguori, 2015; P. Hill, *The Norman Commanders. Masters of Warfare, 911-1135*. Barnsley, Pen and Sword, 2015; F. Neveux, *L'aventure des Normands, VIIIe-XIIIe siècle,* Paris, Perrin, 2006; M. Chibnall, *I Normanni. Da guerrieri a dominatori*. Genova, ECIG, 2005; R. Allen Brown, *The Norman Conquest of England: Sources and Documents*. Woodbridge, The Boydell Press, 1995; S. Morillo, *Warfare under Anglo-Norman Kings 1066-1135*. Woodbridge, The Boydell Press, 1994; M. Strickland, edited by, *Anglo-Norman Warfare*. Woodbridge, The Boydell Press, 1992.

2 G. Coppola, *I Normanni in battaglia: fionde, granate, triboli, mazze e altri mezzi,* «Nuova Antologia Militare», *3*/9 (2022), pp. 127-143; G. Coppola, *L'equipaggiamento militare normanno tra fonti scritte, archeologiche e iconografiche (secoli XI-XII)*, «Napoli Nobilissima», 7/VII.3 (2021), pp. 4-20; G. Amatuccio, *Aspetti dell'interscambio di tecnologia militare nel Mezzogiorno normanno-svevo*, in *Cultura cittadina e documentazione. Formazione e circolazione di modelli*, Bologna 2009, pp. 301-309.

3 X. Barral i Altet, D. Bates, *La Tapisserie de Bayeux: commentaires*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2020; P. Bouet, B. Levy, F. Neveux, sous la direction de, *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (octobre 1999)*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004; L. Musset, *La Tapisserie de Bayeux*. Paris, Zodiaque, 2002.

passo sicuro, gli scudi sassoni fecero muro, i cavalli a centinaia nitrirono sonoramente scuotendo la testa, i due comandanti Guglielmo e Aroldo erano certi che il tributo di sangue potesse risultare per entrambi elevato, a sera si conteranno i morti, saranno migliaia e migliaia. Al tramonto, Guglielmo, risulterà il vincitore assoluto, ormai non era più Guglielmo il Bastardo ma era diventato per tutta l'Europa, Guglielmo il Conquistatore[4].

Scopo della narrazione dell'intera tela di Bayeux è quello di mostrare, con vivide illustrazioni, la brutalità del combattimento armato tra Sassoni e Normanni e, allo stesso tempo, illustrare l'impresa di Guglielmo il Conquistatore e la conquista dell'Inghilterra come conseguenza tragica del mancato rispetto del giuramento fatto da Harold di Godwinson alle sacre reliquie[5]. Al di là dell'uso ideologico e narrativo degli elementi presenti nel lessico di base del capolavoro artistico, risalta con estrema chiarezza lo stretto rapporto che intercorre tra l'immagine e le diverse tipologie fortificate offrendoci una importante chiave di lettura sull'architettura militare dell'Europa occidentale nell'XI secolo[6]. Da un'attenta analisi dei disegni stilizzati appare evidente che gli ideatori dell'opera, erano senza dubbio al corrente del paesaggio monumentale in cui si svolsero i fatti e, di conseguenza, permettono di individuare precisi modelli di architetture difensive[7]. L'impressione che si ricava è che le fortificazioni siano in realtà una ricostruzione fedele, anche se ovviamente stilizzata, in grado di lanciare messaggi di grande potenza comunicativa grazie all'ancoraggio di immagini chiave (*schlagbilder*) che diventano i simboli su cui si basa l'azione militare[8]. Tuttavia, in questo contesto, non si può trascurare il problema dell'autenticità o meno delle rappresentazioni

---

[4] Tra le numerose opere che si sono occupate della biografia di Guglielmo il Conquistatore si consulti: D. Bates, *Guillaume le Conquérant*, Paris, Flammarion, 2019; M. de Boüard, *Guglielmo il Conquistatore,* Roma, Editore Salerno, 1989. Sulla battaglia di Hastings: P. Bouet, *Hastings*. Paris, Tallandier, 2010, pp. 117-151; J. Badbury, *The Battle of Hastings*, Stroud, Sutton Publishing. 1998, pp. 121-154.

[5] G. Amatuccio, *Aspetti dell'interscambio…, cit.,* pp. 301-309; I. Walker, *Harold: The Last Anglo-Saxon King*. Stroud, Tempus, 1997; M. Strickland, *Military technology and conquest: the anomaly of Anglo-Saxon England*, «Anglo-Norman Studies», XIX (1996), pp. 353-382; K.R. De Vrye, *Medieval Military Technology*, Peterborough 1992.

[6] A. Lester-Makin, *Les six châteaux de la Tapisserie de Bayeux*, in *L'invention de la Tapisserie de Bayeux: naissance, composition et style d'un chef-d'œuvre médiéval,* edited by, S. Lemagnen, S.A. Brown, G. Owen-Crocker, *Actes du colloque de Bayeux, 22-25 septembre 2016*, Rouen, Editions Point de vues, 2018, pp. 73-91; P. Bouet, *Châteaux et résidences princières dans la Tapisserie de Bayeux*, in *Castles and Anglo-Norman World*, edited by, J. Davies, *et alii*, Oxford&Philadelphia, Oxbow Books, 2016, pp. 135-146; A.-M. Flambard-Héricher, *La Tapisserie de Bayeux et l'archéologie*, in *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire*, edited by, P. Bouet, B. Levy, F. Neveux, *Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (octobre 1999)*. Caen, Presses universitaires de Caen, 2004, pp. 261-288; Id., *Quelques réflexions sur le mode de construction des mottes en Normandie et sur ses marges*, in *Mélanges Pierre Bouet,* «Cahier des Annales de Normandie», 32 (2002), pp. 123-132; D. Alexandre-Bidon, *Vrais ou faux? L'apport de l'iconographie à l'étude des châteaux médiévaux*, in *Le Château médiéval, forteresse habitée (XIe-XVIe siècle)*, sous la direction de, J.-M. Poisson, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992, pp. 43-55.

[7] D. Alexandre-Bidon, *À la conquête du 9e art: la Tapisserie de Bayeux*, in *Le Moyen Âge en bande dessinée*, sous la direction de M. Tristan, Paris Karthala, 2016, pp. 163-180.

[8] L. Musset, *La Tapisserie…, cit.,* scene 38-40, pp. 196-207; scene 50-51, pp. 228-237; scene 57-58, pp. 256-267.

tratte dal ricco repertorio di monumenti, che ha portato alla formulazione delle tesi più disparate da parte degli specialisti della civiltà normanna[9]. La difficoltà maggiore risiede nella mancanza di prove materiali che permettano di stabilire un confronto diretto tra gli edifici realmente esistiti e le fortezze disegnate, al fine di attribuire una certa veridicità alle rappresentazioni sulla base di considerazioni generali derivate da scavi archeologici su analoghi manufatti. Dal momento che i disegni delle cinque motte sono stati eseguiti in modo diverso, sembra ragionevole supporre che l'ideatore-cartonista fosse consapevole che ciascuna motta avesse una sua intrinseca originalità e quindi non fosse il frutto di una raffigurazione fantasiosa.

Gli eventi storici raccontati come in una sequenza cinematografica, ridisegnano i quadri politici della successione al trono di Edoardo il Confessore in un'epoca in cui la nobiltà in ascesa misurava il proprio potere con l'azione armata e il dominio delle armi. Dopo la guerra, l'architettura era il livello successivo, il simbolo evidente e tangibile del potere feudale, la testimonianza materiale del controllo del territorio, il mantenimento della conquista.

Un'analisi attenta degli elementi architettonici che compongono i monumenti raffigurati sulla *Tapisserie* (castelli, sale cerimoniali, chiese, padiglioni, torri, palazzi e case rurali), non può non rivelare la stretta analogia con le convenzioni iconografiche dell'epoca, di cui esistono numerosi esempi sia nella scultura e sia nelle illustrazioni di alcuni codici miniati anglosassoni; per la tela di Bayeux, i modelli sono principalmente quelli copiati nel Kent, a Canterbury o a Winchester, molto probabilmente uno dei luoghi di origine in cui sarebbe stata realizzata l'opera[10].

La copiosa documentazione iconografica presente sulla celebre *Tapisserie de Bayeux* (1066-1070), riproduce una trentina di monumenti e ben 79 individui armati fino ai denti, che permettono di avere una precisa visione d'insieme del paesaggio monumentale presentando un'ampia casistica di esempi[11]. La *Tapisserie,* in realtà sarebbe più corretto definirla un ricamo (*Broderie*), ha un'insolita dimensione: mezzo metro di altezza e settanta metri di lunghezza. Tra le varie architetture disegnate nella prima parte della tela figurano cinque castelli a motta Dinan, Dol, Rennes, Bayeux, Hastings e un castello urbano, Rouen, a dimostrazione dell'uso delle due diverse tipologie difensive d'epoca normanna, motta in terra e in legno e dongione in pietra[12].

È difficile stimare con precisione il numero totale di castelli, di qualsiasi tipo, costruiti durante il regno del Conquistatore (1066-1086). È però innegabile che

---

9 S. Lewis, *The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999; R.C. Cholakian, *The Bayeux Tapestry and Ethos of War*. Delmar (NY), Caravan Books, 1998.

10 H.B. Clarke, *The Identity of the Designer of the Bayeux Tapestry*, «Anglo-Norman Studies», 35 (2013), 119-139; L. Musset, *La Tapisserie…, cit.*, pp. 14-17; M. Lewis, *The Bayeux Tapestry and Oxford Bodleian Junius 11*, in *The Bayeux Tapestry. New Approaches*, edited by, M.J. Lewis, G.R. Owen-Crocker, Oxford, Oxbow Books, 2011, pp. 105-111; C. Hart, *The Bayeux Tapestry and schools of illumination at Canterbury*, «Anglo-Norman Studies», 22 (2000), pp. 117-167.

11 P. Bouet, *Châteaux et résidences princières…, cit.*, pp. 135-146; P. Bouet, B. Levy, F. Neveux, 2004, sous la direction de, *La Tapisserie de Bayeux…, cit.,* pp. 17-64.

12 L. Musset, *La Tapisserie…, cit.,* scena 12, pp. 118-119; scene, 17-20, pp. 134-141; scene 22-23; pp. 144-145; scene 45-46, pp. 214-217.

in Inghilterra, il periodo più importante per la loro costruzione, rilevante ai fini del presente studio, coincida proprio con la conquista da parte dei Normanni. Il *Domesday Book* menziona circa 50 manufatti nel 1086. Estendendo la ricerca alle indagini archeologiche condotte in Inghilterra, risultano edificate prima della fine dell'XI secolo circa 90 motte[13]. Aggiungendo anche un certo numero di dongioni in pietra, di cui la gran parte eretti nei centri urbani, il totale di motte e di semplici recinti fortificati, ammonta a ben 625, la maggior parte dei quali sono concentrati in aree strategiche. In Normandia, indagini e prospezioni sul terreno hanno portato Joseph Decaëns a ipotizzare che nella totalità le motte potessero superare le mille unità[14]. Una cifra così alta di manufatti, in Normandia come in Inghilterra, va considerata anche in virtù del frequente riutilizzo di torri, mura e complessi fortificati preesistenti[15]. È per questo motivo che i siti castrali della seconda metà dell'XI secolo, essendo così numerosi, presentano una tale ricchezza di dettagli da richiedere un ulteriore sforzo interpretativo, anche alla luce di nuove e rinnovate ricerche iconografiche che si affiancano alle informazioni provenienti dall'archeologia medievale europea. Nuovi studi sempre più specifici e attenti si affacciano nel già vasto orizzonte bibliografico inerente la *Broderie de Bayeux*. Ad esempio, sulla scorta delle tecniche strettamente legate al ricamo, Lester-Makin ha svolto uno studio approfondito e ha chiarito le modalità relative alla sua realizzazione materiale, rilevando tre gruppi di disegni in cui appaiono i cinque castelli[16]. Basandosi sull'esecuzione dei vari punti del ricamo, al primo gruppo appartiene il disegno del castello di Rouen (scena 12), con la scritta: *Hic venit nuntius ad Wilgelmum ducem* (Qui un messaggero si reca presso il duca Guglielmo). Al secondo gruppo sono da collocare le quattro motte di cui le prime tre figurano alle scene 18-19 e 22. La prima illustrazione mostra la motta di Dol (scena 18), e la motta di Rennes (18-19), con la didascalia: *Et venerunt ad Dol et Conan fuga vertit. Rednes* (E vennero a Dol e Conan fu posto in fuga. Rennes); la seconda illustrazione (scena 19) quella di Dinan con la scritta: *Hic milites Willelmi ducis pugnant contra Dinantes* (Qui i soldati del duca Guglielmo combattono contro Dinan); inoltre, la terza illustrazione (scena 22) mostra la motta di Bayeux: *Hic Willelmi venit Bagias* (Qui Guglielmo venne a Bayeux). L'ultima motta, Hastings (scena 45), è la sola che si trova situata in Inghilterra. Sullo sfondo appare la scritta: *Iste iussit ut foderetur castellum ad Hestenga caestra* (Questi [Guglielmo] ordina di edificare una fortificazione davanti all'accampamento di Hastings).

Ma ciò che più interessa in questo saggio è cogliere la differenza tra le diver-

---

13 D.F. Renn, *The first Norman Castles in England, 1051-1071*, «Château Gaillard», I (1962), pp. 127-132.

14 J. Decaëns, *Enceintes et mottes*, in *L'architecture normande au Moyen Age, 2, Regards sur l'art de bâtir,* sous la direction de, M. Baylé, *Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 28 sept.-2 oct. 1994*, Caen, Editions Charles Corlet, 1997, p. 273.

15 F. Fichet de Clairefontaine, *Castle Heritage (Xth-XIIIth centuries),* in *Lower Normandy and the Current State of Archaeological Research*, in *Castles…, cit.*, pp. 191-205; R. Eales, *Royal Power and castle in Norman England*, in *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood III*, edited by, C. Harper-Bill, R. Harvey, Woodbridge, The Boydell Press, 1990, pp. 54-63.

16 B. English, *Towns, Mottes and Ring-works of the Conquest*, in *The Medieval Military Revolution*, edited by, A. Ayton, J.L. Price, London, Tauris, 1995, pp. 45-62.

se tipologie architettoniche disegnate piuttosto che evidenziare le procedure di esecuzione dei ricami. Infatti, se consideriamo il primo degli esempi di architettura difensiva rappresentato dal castello di Guglielmo a Rouen (scena 12), non possiamo che registrare la ricchezza degli elementi compositivi della facciata del recinto monumentale con le due torri poste ai rispettivi angoli (*quadriburgium*). All'interno si scorge in profondità un dongione molto decorato, anch'esso di probabile impianto quadrangolare. La copertura si ispira a precedenti tradizioni iconografiche, come il tetto del chiosco della scena 11, riprodotta in seguito con qualche piccola variante. In realtà, tale copertura a cupola rivestita con un manto di coppi non è altro che la copia fedele di un disegno del Salterio di Utrecht (820 circa)[17], le cui illustrazioni si ritrovano identiche in un successivo manoscritto denominato Salterio di Harley della prima metà dell'XI secolo[18]. La rappresentazione grafica della residenza fortificata di Guglielmo a Rouen occupa tutto lo spazio della fascia centrale e simbolizza il palazzo ducale edificato dal duca Riccardo II (996-1026), originariamente situato sulla riva della Senna, in seguito demolito da Filippo Augusto nel 1203, un anno prima che la Normandia fosse annessa ai domini della corona francese[19].

A parte i minuziosi riferimenti iconografici, che pure contano, non si vuole qui sostenere la tesi che le raffigurazioni corrispondano esattamente ai manufatti del tempo, anche perché un confronto non sarebbe possibile dal momento che tutti i monumenti sono ormai inesistenti, ma piuttosto dimostrare che la maggior parte degli elementi che compongono le architetture disegnate sono confermati dai dati provenienti dai risultati degli scavi archeologici.

Pertanto, per comprendere appieno il loro significato, è necessario analizzare alcuni aspetti fondamentali: la configurazione strutturale delle motte, l'assemblaggio della carpenteria lignea della torre, il disegno planimetrico dei fossati, il profilo delle scarpe dei tumuli e il relativo trattamento della parte superficiale del terreno, i ponti lignei, le palizzate, l'ubicazione e la forma delle porte[20]. La capacità dell'osservazione dei disegnatori delle scene permette di attribuire significati e valori diversi ad ogni singola composizione che predispongono in base al contesto in modo da creare un clima di guerra il più veritiero possibile: i comportamenti dei condottieri, il rapporto di forza tra i due opposti schieramenti, la cavalleria, la fanteria, gli arcieri, gli armamenti e i finimenti dei cavalli disegnati in ogni particolare, i modelli di architetture scelte per rappresentare le fortificazioni di terra e di pietra, le chiese, le torri, i palazzi e le case dei contadini.

Da studi archeologici e architettonici ormai consolidati, sappiamo che il castello in terra battuta prevedeva la costruzione di un piccolo monticello di terra (motta), con una superficie inferiore molto più ampia di quella superiore. Quest'ultima, appositamente spianata, veniva livellata con uno strato di pietre incerte di piccola taglia. La torretta lignea posta nella parte centrale della superficie superiore era so-

---

17 Utrecht, Universiteitsbibliotheek, Ms. 32, fol. 1v, 7v, 30v.

18 London, British Library, Harley Ms. 603, fol. 1v, 7v, 66v.

19 P. Bouet, *Châteaux et résidences princières…, cit.,* pp. 137-138, pp. 141-142; C. Hart, *The Bayeux Tapestry…, cit.*, p. 136.

20 E. Impey, *Une image sur pierre d'un château en bois: un graffiti médiéval au château de Caen*, «Archéologie médiévale», 51 (2021), pp. 55-68.

stenuta da vari montanti che talvolta venivano interrati in verticale per diversi metri e collegati tra loro per ragioni di stabilità, ad un'armatura costituita da elementi orizzontali di piccola sezione in modo da assicurare non solo l'intera struttura ma anche il terreno di riporto, come dimostrano gli scavi condotti in Inghilterra ad Abinger nel Surrey e in Francia a Mérey nell'Eure[21].

A seconda della natura del sito, il monticello poteva apparire naturale (collinetta di terreno), parzialmente naturale (roccia colmata da terreno) o completamente artificiale (tumulo di terreno di riporto). I castelli di terra avevano un diametro compreso tra i dieci e i cinquanta metri e un'altezza che variava da un minimo di pochi metri a un massimo di quindici metri. Qualunque fosse la loro dimensione, in cima o alla base, le motte erano accomunate dagli stessi elementi architettonici edificati secondo modalità e tecniche costruttive identiche[22]. In genere, il tumulo di terra naturale o prodotto con materiali di riporto (*mota, agger, tumulus*), costituiva la struttura di base dell'insediamento fortificato: solitamente difeso da una palizzata lignea sulla parte alta (*saepe*, *hériceon, palicium, curtis lignea, vallum*) composta da pali di legno appuntiti (*pali quadrangulati et vepres pungentes*), accostati e conficcati nel terreno a protezione della piccola torretta di legno (*turris lignea*) eretta in cima alla collina. L'accesso che permetteva di superare il dislivello creato tra la collina artificiale e la sua base, era assicurato da un ponte ligneo supportato da robusti pilastri (motta di Dol), simile a quello che esisteva sui fianchi della motta di Olivet a Grimbosq nel Calvados[23]. Talvolta le scale lignee erano ricavate all'interno della scarpa del rilevato del terreno (motta di Rennes)[24]. Ai piedi della collinetta, un fossato (*fossa*), o addirittura due (*duplex fossa*), correva lungo la base al fine di evitare l'avvicinamento delle macchine belliche ed era spesso delimitato da una cortina difesa da un'ulteriore palizzata che racchiudeva un ampio cortile (*ballium*). Sappiamo dall'archeologia che gli spazi posti alla base del tumulo erano affollati da costruzioni: alloggi, magazzini per le scorte, stalle e cucine, forge e altri servizi necessari alla vita dei militari di stanza alla motta[25]. La bassa corte era difesa da terrapieni e da un profondo fossato con controscarpa.

L'esigenza di costruire un gran numero di castelli nel più breve tempo possibile nacque dalla disintegrazione delle entità urbane poste in pianura e, quindi, dalla conseguente creazione di numerose e nuove circoscrizioni territoriali che bisognava difendere e controllare[26]. Nel contesto di una campagna militare sotto la pressione in un Paese ostile, la velocità con la quale furono edificate le motte non sorprende. Infatti, subito dopo lo sbarco, *in finibus Hastingi*, nell'ottobre del 1066 Guglielmo diede immediatamente l'ordine di costruire in poco tempo

---

[21] A.-M. Flambard-Héricher, *Quelques réflexions…*, *cit.*, p. 132; B. Hope Taylor, *The Norman motte at Abinger (Surrey) and his Wooden Castle*, in *Recent Archaeological Excavations in Britain*, edited by, R.L.S. Bruce-Mitford, London, Routledge et Kegan Paul, 1956, pp. 223-249.

[22] A.-M. Flambard-Héricher, *Quelques réflexions…*, *cit.*, pp. 123-132.

[23] J. Decaëns, *La motte d'Olivet à Grimbosq (Calvados), résidence seigneuriale du XIe siècle*, «Archéologie Mediévale», XI (1981), pp. 167-201.

[24] G. Coppola, *Ponti medievali in legno*. Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 5-69.

[25] R.A. Higham, R. Barker, *Timber Castles*, London, Batsford, 1992, pp. 326-347.

[26] Guillaume de Jumièges, *Gesta Normannorum Ducum*, editeur J. Marx, Rouen, A. Lestringant, 1914, p. 134.

un castello di legno: *ligneum agiliter castellum statuens, provide munivit*[27]. La loro costruzione era posta sotto il diretto controllo del re e dei suoi più fidati vassalli, quasi sempre appartenenti alla famiglia reale (*familia regis*)[28]. La valenza di questo tipo di fortificazione è duplice: da un lato, possedeva uno spiccato carattere militare, testimoniato dall'elevazione della piattaforma della motta, dalla profondità dei fossati e dalla scelta di siti in posizione strategica; dall'altro, assumeva anche una funzione di residenza signorile. Non di rado, infatti, in seguito a scavi archeologici, sono stati rinvenuti reperti attinenti alla vita quotidiana oltre che alla guerra: frammenti di ceramica da cucina, pedine da gioco, punte di frecce, quadrelle di balestra o ferri di cavallo, restituiscono informazioni anche sul genere di vita e dell'insediamento fortificato[29]. Semplice da costruire e poco costoso, l'impianto a motta, già presente nei paesi del Nord Europa prima dell'XI secolo, si diffuse rapidamente a partire dalla Francia nord-occidentale all'Inghilterra conquistata e ad altri paesi[30]. Non c'è dubbio che nel Mezzogiorno tale particolare struttura difensiva apparve, nella prima metà dell'XI secolo, con l'arrivo dei primi contingenti normanni (Supersano - fr. di Specchia Torricella, Troia - fr. di Vaccarizza, Tertiveri, Montecorvino, Fiorentino (Puglia), San Marco Argentano, Scribla (Calabria) e, in Abruzzo, a Ocre e a Cesura)[31].

Dalla *Broderie* ciò che appare subito evidente nell'impianto generale della motta è la totale assenza della bassa corte, situata alla base del tumulo e a difesa di un fossato. Questa vistosa mancanza è forse dovuta allo spazio limitato a disposizione dei disegnatori. Oppure, più semplicemente, la mancanza del cortile inferiore è da attribuire all'uso simbolico che il fortilizio di terra doveva rappresentare nella fase finale di determinati eventi, per Dol la fuga e per Dinan l'incendio della struttura lignea.

Oggi sappiamo con certezza che gran parte della motta era costruita in legno. Probabilmente è proprio per questo motivo che il duca Guglielmo fece in modo che l'intero assemblaggio ligneo fosse portato direttamente dalla Normandia. Si trattava di un vero e proprio esempio di prefabbricazione basato sulla preparazione dei vari elementi che compongono la struttura di una fortificazione a motta,

[27] E. Searle, *The Chronicle of Battle Abbey*. Oxford, Oxford University Press, 1980, pp. 34-35.

[28] S. Morillo, *Warfare under Anglo-Norman…, cit.*, pp. 60-66; O.J. Prestwich, *Military Household of the Norman Kings*, «English Historical Review», XLVI (1981), pp. 1-35.

[29] J.-J. Bertaux, J.-Y., Marin, sous la direction de, *Les châteaux normands de Guillaume le Conquerant à Richard Coeur de Lion, Catalogue de l'exposition, Église Saint-Georges du Château, 15 mai-31 aout 1987*, Caen, Musée de Normandie, 1987, pp. 32-53; P. Halbout, C. Pilet, C. Vaudour, sous la direction de, *Corpus des objets domestiques et des armes de fer de Normandie du Ier au XVe siècle*, «Annales de Normandie», 20 (1987), pp. 173-239.

[30] J. Decaëns, *De la motte au château de pierre dans le Nord-Ouest de la France*, in *Manorial Domestic Buildings in England and Northern France*, edited by, M. Jones, G.I. Meirion-Jones, London, Society of Antiquaries, 1994, pp. 65-81; R.A. Higham, P. Barker, *Timber Castles…, cit.,* pp. 36-113.

[31] F. Redi A. Forgione, *Due "motte" normanne in territorio aquilano: i castelli di Ocre e di Cesura. Motte di terra, motte di roccia*, «Archeologia Medievale», XLII (2015), pp. 182-197; A.A. Settia, L. Marasco, F. Saggioro, a cura di, *Fortificazioni di terra in Italia. Motte, tumuli, tumbe, recinti. Atti del Convegno di Scarlino, 14-16 aprile 2011*, «Archeologia Medievale», XL (2013), pp. 9-187; E. Cirelli, G. Noyé, *La motta di Vaccarizza e le prime fortificazioni normanne della Capitanata*, «Archeologia medievale», XL (2013), pp. 69-90; A.-M. Flambard-Héricher, *Scribla: la fin d'un château d'origine normande en Calabre*, 421, Rome, École française de Rome, 2010, pp. 51-140.

lavorati in un luogo diverso da quello finale e poi trasportati e messi in opera. In realtà, l'innovazione introdotta dal duca Guglielmo prima dell'attacco all'Inghilterra non era altro che la definizione di un processo tecnologico che scomponeva l'edificio nei suoi vari elementi strutturali, ottenuti separatamente nei cantieri navali normanni, situati nei pressi dei porti più importanti al momento dell'allestimento della flotta.

Alla Bodleian Library, in una copia di un documento del XII secolo proveniente dall'abbazia di Battle, redatto tra il 1130 e il 1160[32], troviamo alcune pagine che riassumono gli accordi presi tra il duca Guglielmo di Normandia e qualche suo potente vassallo prima dell'invasione dell'Inghilterra, con i nomi esatti di coloro che dovevano fornire le navi necessarie. Per l'operazione navale nella Manica furono requisiti anche piccoli pescherecci e navi mercantili per trasportare via mare tutti i rifornimenti necessari, cavalli, armature, oltre all'equipaggiamento da campo formato per lo più da tende, compreso l'intero assemblaggio prefabbricato in legno per costruire i primi castelli sulla costa meridionale, a Pevensey, Hastings e Dover[33].

La Normandia, ricca di foreste di querce e faggi, forniva tutto il legname necessario e si è calcolato che circa 7.000 alberi dovettero essere tagliati e trasportati sulla costa[34]. Gillmor ha calcolato che il 41% delle foreste lungo la Senna fossero state decimate per fornire il legname necessario alle navi messe a disposizione dai tre principali vassalli di Guglielmo[35]. Sebbene Wace scriva un secolo dopo la battaglia, le frenetiche attività dei cantieri navali si riflettono accuratamente nella sua dettagliata descrizione: "Il duca mandò a chiamare fabbri e carpentieri; li avreste visti con grande diligenza in tutti i porti della Normandia a trasportare assi e barili, a fare pioli e a rifinire assi, a sartoriare navi e scialuppe, a tendere vele e a issare alberi"[36].

La professionalità scientifico-tecnologica era un sapere legato alle maestranze locali che lavoravano soprattutto nei cantieri delle città portuali normanne vicino ai quali si trovavano le banchine con pontili che facilitavano l'approdo per l'approvvigionamento di materie prime[37].

Ma per costruire uno o più fortilizi sul suolo inglese, era essenziale conoscere non solo la tecnologia da adottare per l'assemblaggio ligneo del castello, ma soprattutto avere una buona conoscenza della morfologia del terreno su cui edificarlo. Esempi di questa pratica si trovano nella costruzione della motta di Aumerval (Fiandre), dove vennero costruite difese prefabbricate (*bellica propognacula*), compresa una grande torre. In seguito, la stessa torre e le altre difese in legno furono smontate in poco tempo[38]. Dopo il montaggio, alcuni elementi prefab-

32 Oxford, Ms. E. Museum, 93.

33 R. Allen Brown, *The Norman Conquest…, cit.,* pp. 65-74; E.S. Armitage, *The Early Norman Castles of the British Isles*, London, J. Murray, 1912, pp. 158-160; pp. 186-187.

34 P. Bouet, *Hastings...*, *cit.*, pp. 50-51.

35 C.M. Gillmor, *Naval logistics of the Cross-Channel Operation 1966*, «Anglo-Norman Studies», VII (1984), pp. 105-131.

36 Wace, *Roman de Rou*, A. J. Holden (ed.), t. II, Paris, 1971, vv. 6332-6338, p. 120.

37 É. Ridel, *Les navires de la conquête*. Cully, OREP, 2010, pp. 31-44; L. Musset, *La Tapisserie…, cit.* scene 34-36, pp. 182-189.

38 R.A. Higham, P. Barker, *Timber Castles…, cit.,* p. 125.

bricati "preassemblati al rustico", oltre ad essere ulteriormente rifiniti, subivano un altro trattamento: per esempio venivano coperti con uno strato di intonaco a calce sulla superficie rendendoli così meno infiammabili. La testimonianza di Wace, che notoriamente scrisse una moltitudine di dettagli e aneddoti raccolti da testimoni oculari a Hastings, ci fornisce una ricostruzione precisa degli eventi immediatamente successivi allo sbarco. Wace, nel *Roman de Rou* riporta la notizia di un castello prefabbricato caricato su uno o più navi della flotta di Guglielmo dal conte Roberto d'Eu, il cui territorio era vicino al punto d'imbarco di Saint-Valéry-sur-Somme. Non è un caso se pochi anni dopo il 1066, il conte ottenne il fortilizio di Hastings succedendo a Unfredo di Tilleul che aveva tenuto il castello dal giorno della sua fondazione[39].

Con queste parole Wace descrive la costruzione del castello di Hastings[40]: «[Dopo lo sbarco] Dalle navi furono prelevati i legni (tavole e assi) e li trascinarono a terra, portati lì dal conte di Eu, completamente forati, ordinati e predisposti per i cavicchi e i serraggi; i picchetti delle palizzate, tutti già lavorati, furono poi trasportati in grandi botti. Cosicché, prima che fosse molto tardi, fu eretto un fortilizio, realizzato un fossato intorno ad esso e costruita una fortificazione molto ben protetta».

Un modo di costruire molto facile e veloce che in tempo di guerra consentiva di costruire in pochi giorni un castello di terra e legno sulla sommità del monticello artificiale. Nella *Broderie* di Bayeux, il tumulo è stato rappresentato con una forma arrotondata o, come nel caso di Rennes, con un profilo più appuntito. I fortilizi in legno hanno la forma di una semplice torre come a Dol, Hastings e Bayeux, oppure di una torre coperta da una cupola e protetta da una palizzata, come a Dinan e Rennes. Differenze piuttosto importanti che ci portano ad affermare che non si tratta di semplici disegni simbolici e schematici per indicare le località, peraltro segnalate dalle didascalie, ma che implicano differenze sostanziali nella tipologia impiegata e nella morfologia del luogo dove sono stati costruiti. Inoltre, il complesso monastico di Mont-Saint-Michel, pur essendo molto stilizzato e meno realista delle altre architetture, mostra comunque una buona conoscenza topografica della Bretagna, dove si svolsero gli eventi della spedizione di Guglielmo e ai quali partecipò anche Aroldo. La collina che domina la piana su cui sorge il complesso monastico di Mont-Saint-Michel (scena 16), infatti, chiarisce la differenza tra un semplice rilievo di terreno naturale e una motta artificiale.

La collinetta erbosa, disegnata con una certa veridicità sulla *Broderie*, riproduce l'ambiente naturale su cui sorge la chiesa di Mont-Saint-Michel, qui raffigurata come un piccolo reliquiario che appare in cima a un'altura rocciosa circondata dalle insidiose sabbie mobili generate dalla bassa marea. La scena 45, che evoca la costruzione della motta di Hastings, illustra in modo evidente il lavoro svolto da numerosi operai, molti dei quali assoldati dalle regioni vicine, per scavare il fossato e creare il conseguente terrapieno artificiale. Il disegno cerca di rappresentare il momento esatto in cui iniziarono i lavori di sbancamento per edificare una sorta di ridotta fortificata che avrebbe fornito un riparo immediato in caso di attacco a

[39] J.F.A. Mason, *The companions of the conqueror: an additional name*, «English Historical Revue», vol. LXXI, 278 (1956), pp. 61-69.

[40] Wace, *Roman de Rou*…, cit., II: vv. 5507-5527, pp. 126-127.

sorpresa da parte del nemico. Si vedono in primo piano, sotto il controllo di due capicantiere, alcuni sterratori che procedono con i lavori mediante l'ausilio di alcune pale, tre vanghe e un piccone, mentre altri operai si avvicinano per aiutarli con le pale, provviste di elementi in ferro nelle parti lavoranti (*pella ferrata*), e un grosso maglio ovale in legno per compattare il terreno[41]. La suddivisione in fasce orizzontali di diverso colore utilizzata per indicare i vari strati sovrapposti della collinetta fortificata, ovvero terra mista a pietre, terriccio, argilla, gesso e sabbia, è confermata dai risultati degli scavi archeologici che hanno spesso rivelato stratificazioni con questi materiali, peraltro ricorrenti nel sottosuolo inglese[42]. Il rivestimento del rilievo del tumulo presenta delle differenze molto interessanti. Con ogni probabilità si trattava di artifici costruttivi messi in atto per evitare che il monticello di terra, anche se adeguatamente compattato e composto da strati di materiali diversi, potesse cedere. La collinetta della motta di Rennes è molto probabilmente pensata per essere rivestita da una serie di lastre di pietra, come è ancora oggi visibile sulla motta della fortificazione di Aleppo in Siria, e trova immediati riscontri nella motta e bassa corte di Therfield in Inghilterra[43]. Talvolta ai piedi della motta veniva realizzata una apposita armatura lignea, tra la base del tumulo e il bordo del fossato per evitare che la terra, pur se compattata, scivolasse e riempisse il fossato, ad esempio a causa di forti piogge, come riportato per la prima volta nel Colloquio di Caen del 1981[44].

Sulla sommità della motta sono rappresentate in modo molto schematico alcune torri, che di solito sono costruite interamente con assi di legno[45]. Le torri isolate di Dol e Dinan presentano una evidente struttura a *pilotis*, cioè la torre poggia su stabili elementi di sostegno verticali posti ai quattro angoli che servono da supporto per il solaio ligneo. Anche in questo caso l'archeologia permette utili confronti con tale tipologia. Solo per citare l'esempio più immediato, basti verificare ancora una volta i risultati dello scavo della motta di Abinger nel Surrey, diretto da Hope Taylor, che presenta una struttura identica: ovvero la motta era costituita da una torre centrale di forma quadrangolare sostenuta da pilastri e da una palizzata disposta su due file concentriche di pilastrini che circondava l'eminenza di terra, consentendo una sporgenza che comportava un cammino di ronda, come si riscontra nella motta di Tamworth nello Staffordshire e a Hen Domen nel Galles[46]. Ad Abinger, le palizzate erano costituite da tronchi di legno di media sezione (circa 60 cm) disposti a una certa distanza l'uno dall'altro e i cui vuoti erano riempiti da assi verticali. A Hen Domen, le palizzate erano alte fino a 4 metri[47]. Nell'immagine che raffigura la motta di Dinan, si vede il braccio destro

---

41 L. Bourgeois, *Entre réalité et représentations: la culture matérielle du XIe siècle et la Tapisserie de Bayeux*, *in L'invention..., cit.*, pp. 311-323.

42 A.-M. Flambard-Héricher, *Quelques réflexions..., cit.*, pp. 123-132.

43 M. Biddle, *The Excavation of a Motte and Bailey Castle at Therfield*, «Journal of the British Archaeological Association», 3/XXVII (1964), pp. 53-91.

44 Colloque de Caen, *Les fortifications de terre en Europe occidentale du XIe au XIIe siècle*, «Archéologie médiévale», XI (1981), p. 15, 29.

45 R.A. Higham, P. Barker, *Timber castles*…, *cit.*, pp. 244-325.

46 Vedi nota 21.

47 R.A. Higham, P. Barker, *Hen Domen, Montgomery: a Timber Castle on the English-Welsh border. A final report*, Exter, Exter University Press, 2000; B. Hope Taylor, *The Norman motte*…, *cit.*, pp. 223-249.

di uno dei difensori che passa dietro il pilastro di sinistra, mentre un altro soldato è chiaramente mostrato davanti al pilastro destro. Questa osservazione conferma l'interpretazione che l'edificio sia sostenuto da pilastri verticali *(pilotis)*, probabilmente per aumentare l'area di movimento a disposizione dei difensori. Questa tipologia appare meno evidente per i disegni di Rennes e Bayeux. Ad ogni modo, in tutte e cinque gli esempi raffigurati sulla *Broderie* la parte superiore della motta è provvista di una torre, ma solo in tre è protetta da una palizzata come a Dinan, Rennes e forse Bayeux. Nei primi due casi, l'intera superficie sommitale era circondata da una palizzata difensiva per impedire qualsiasi spazio di manovra al nemico, mentre nel caso di Bayeux la struttura doveva essere mista, cioè costruita con pietra e legno. In due siti del XII secolo, a Bretteville-sur-Laize e a Urville (Calvados, Normandia), sono state rinvenute strutture in legno e argilla su basamenti costituiti da pietrame di risulta e abbondante malta[48]. Le palizzate, si sa, potevano essere rinforzate ulteriormente da elementi sporgenti, come mostra il disegno della motta di Dinan, dove si vede persino un soldato in piedi che regge l'asta di uno stendardo con le chiavi del forte appese all'estremità in segno di resa.

Dalla bassa corte, l'accesso alla parte superiore della motta poteva avvenire in due modi diversi. Sappiamo da numerosi scavi che le collinette di terra, erano raggiungibili tramite una passerella sopraelevata o da una rampa con scale poggiata sul pendio. La motta di Rennes mostra visibilmente, su entrambi i lati alla base del tumulo, due muri in pietra, invece della solita palizzata di legno. Inoltre, invece di presentare un ponte volante che conduce dalla bassa corte alla sommità del tumulo, come negli altri esempi, è disegnata una rampa formata da assi di legno collocata direttamente lungo il declivio del terreno. Si noti inoltre che le due estremità della motta di Rennes sono ricoperte di vegetazione, poiché sembra che vi pascolino animali; la sommità è coronata da una palizzata merlata da cui emerge un'alta torre con due piccole finestre ai lati. Il tetto è di forma conica ed è sostenuto da pali angolari a vista. Sia a Dol che a Dinan i fossati sono ben disegnati, anche se in modo schematico con una "V" capovolta, mentre mancano a Bayeux, probabilmente perché si trattava di un castello urbano sicuramente difeso da una cinta muraria posta a una certa distanza dal forte e che, per motivi di spazio, non è stata inclusa nel disegno della scena. Per quanto riguarda l'accesso, notiamo anche differenze di rappresentazione tra le varie architetture esaminate. A Dinan la porta è collocata alla base del tumulo, mentre a Dol è posta in cima al ponte. Anche a Bayeux, il cui disegno sembra essere una vera e propria sezione, mostra bene come i vari strati curvilinei di terra, evidenziati con colori diversi, servissero ad adattarsi alla forma della roccia preesistente. Inoltre, sembra che la motta fosse munita di un'ampia porta d'ingresso protetta da un avancorpo che ricorda alcuni ingressi di torri in pietra del XII secolo, come a Rochester[49].

Se volessimo provare a tracciare una rapida sintesi, potremmo aggiungere che i successi della conquista normanna in Inghilterra comportarono la definitiva

[48] J. Decaëns, *L'enceinte fortifiée d'Urville et de Bretteville-sur-Laize-Calvados*, «Annales de Normandie», 18 (1968), pp. 311-375.

[49] J.A.A. Goodall, *The great tower of Rochester Castle*, in *Medieval art, architecture and archaeology at Rochester*, sous la direction de, T. Ayers, T. Tatton-Brown, British Archaeological Association and Maney Publishing, Leeds 2006, pp. 265-299.

rimozione su larga scala dell'aristocrazia anglosassone, realizzata attraverso l'imposizione di una nuova classe dirigente, signorile ed ecclesiastica, inferiore per numero, straniera e diversa dalla prima, in quanto composta da esponenti di diversa estrazione geografica (bretoni, fiamminghi, italo-meridionali). Ciò fu reso possibile da un controllo capillare del territorio facilitato dall'uso sapiente delle tipologie fortificate dell'epoca, che fin dalle prime battute erano rappresentate dalle architetture delle motte in legno e terra e dai dongioni in pietra. Questi ultimi insieme alle chiese furono l'espressione del profondo cambiamento avvenuto all'indomani della battaglia di Hastings non solo in tutta l'Inghilterra, ma anche in Galles, Scozia, Irlanda, Italia meridionale e Terrasanta. È questo il motivo principale per cui lo studio della *Broderie*, costituisce la principale testimonianza storica e iconografica di questo cambiamento, poiché riproduce con semplici disegni stilizzati le varie tipologie architettoniche, in un periodo della storia europea in cui uno strano destino aveva assegnato al piccolo ducato normanno il ruolo di grande artefice della civiltà europea, e così, *mutatis mutandis*, anche di una parte importante del Mediterraneo e del Vicino Oriente.

Bibliografia

Alexandre-Bidon D., *À la conquête du 9e art: la Tapisserie de Bayeux*, in *Le Moyen Âge en bande dessinée*, sous la direction de, M. Tristan, Paris Karthala, 2016, pp. 163-180.

Alexandre-Bidon D., *Vrais ou faux? L'apport de l'iconographie à l'étude des châteaux médiévaux*, in *Le Château médiéval, forteresse habitée (XIe-XVIe siècle)*, sous la direction de, J.-M. Poisson, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992, pp. 43-55.

Allen Brown R., *The Norman Conquest of England: Sources and Documents*. Woodbridge, The Boydell Press, 1995.

Amatuccio G., *Aspetti dell'interscambio di tecnologia militare nel Mezzogiorno normanno-svevo*, in *Cultura cittadina e documentazione. Formazione e circolazione di modelli*, a cura di A.L. Budriesi-Trombetti, Bologna, 12-13 ottobre 2006, Bologna, CLUEB, 2009, pp. 301-309.

Armitage E.S., *The Early Norman Castles of the British Isles*, London, J. Murray, 1912.

Barral i Altet X., D. Bates, *La Tapisserie de Bayeux: commentaires*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2020.

Bates D., *Guillaume le Conquérant*. Paris, Flammarion, 2019.

Bertaux J.-J., Marin J.-Y, sous la direction de, *Les châteaux normands de Guillaume le Conquerant à Richard Coeur de Lion, Catalogue de l'exposition, Église Saint-Georges du Château, 15 mai-31 aout 1987*, Caen, Musée de Normandie, 1987, pp. 32-53.

Biddle M., *The Excavation of a Motte and Bailey Castle at Therfield*, «Journal of the British Archaeological Association», 3/XXVII (1964), pp. 53-91.

Bouet P., *Châteaux et résidences princières dans la Tapisserie de Bayeux*, in *Castles and Anglo-Norman World*, edited by, J. Davies, *et alii*, Oxford&Philadelphia, Oxbow Books, 2016, pp. 135-146.

Bouet P., *Hastings*, Paris, Tallandier, 2010.

Bouet P., Levy B., Neveux F., sous la direction de, *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (octobre 1999)*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004.

Bourgeois L., *Entre réalité et représentations: la culture matérielle du XIe siècle et la Tapisserie de Bayeux*, in *L'invention de la Tapisserie de Bayeux: naissance, composition et style d'un chef-d'œuvre médiéval,* sous la direction de, S. Lemagnen, G.R. Owen-Crocker, S.A. Brown, *Actes du colloque de Bayeux, 22-25 septembre 2016,* Rouen, Point de vues, 2018, pp. 311-323.

Badbury J., *The Battle of Hastings*, Stroud, Sutton Publishing. 1998.

Cirelli E., Noyé G., *La motta di Vaccarizza e le prime fortificazioni normanne della Capitanata*, «Archeologia medievale», XL (2013), pp. 69-90.

Chibnall M., *I Normanni. Da guerrieri a dominatori*. Genova, ECIG, 2005.

Cholakian R.C., *The Bayeux Tapestry and Ethos of War*. Delmar (NY), Caravan Books, 1998.

Clarke H.B., *The Identity of the Designer of the Bayeux Tapestry*, «Anglo-Norman Studies», 35 (2013), 119-139.

Colloque de Caen, *Les fortifications de terre en Europe occidentale du XIe au XIIe siècle*, «Archéologie médiévale», XI (1981).

Coppola G., *I Normanni in battaglia: fionde, granate, triboli, mazze e altri mezzi,* «Nuova Antologia Militare», *3*/9 (2022), pp. 127-143.

Coppola G., *L'equipaggiamento militare normanno tra fonti scritte, archeologiche e iconografiche (secoli XI-XII)*, «Napoli Nobilissima», 7/VII.3 (2021), pp. 4-20.

Coppola G., *Battaglie normanne di terra e di mare. Italia meridionale, secoli XI-XII,* Napoli, Liguori, 2015.

Coppola G., *Ponti medievali in legno*. Roma-Bari, Laterza, 1996.

De Boüard M., *Guglielmo il Conquistatore*. Roma, Editore Salerno, 1989.

Decaëns J., *Enceintes et mottes*, in *L'architecture normande au Moyen Age, 2, Regards sur l'art de bâtir,* sous la direction de, M. Baylé, *Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 28 sept.-2 oct. 1994*, Caen, Editions Charles Corlet, 1997, pp. 273-278.

Decaëns J., *De la motte au château de pierre dans le Nord-Ouest de la France*, in *Manorial Domestic Buildings in England and Northern France*, edited by, M. Jones, G.I. Meirion-Jones, London, Society of Antiquaries, 1994, pp. 65-81.

Decaëns J., *La motte d'Olivet à Grimbosq (Calvados), résidence seigneuriale du XIe siècle*, «Archéologie Mediévale», XI (1981), pp. 167-201.

Decaëns J., *L'enceinte fortifiée d'Urville et de Bretteville-sur-Laize, Calvados*, «Annales de Normandie», 18, (1968), pp. 311-375.

De Vrye K.R., *Medieval Military Technology*, Peterborough 1992.

Eales R., *Royal Power and castle in Norman England*, in *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood III*, edited by, C. Harper-Bill, R. Harvey, Woodbridge, The Boydell Press, 1990, pp. 54-63.

Fichet de Clairefontaine F., *Castle Heritage (Xth-XIIIth centuries), in Lower Normandy and the Current State of Archaeological Research*, in Castles and Anglo-Norman *World*, Davies, J.A. *et alii*, Oxford&Philadelphia, Oxbow Books, pp. 191-205.

Flambard-Héricher A.-M., *Scribla: la fin d'un château d'origine normande en Calabre*, 421, Rome, École française de Rome, 2010, pp. 51-140.

Flambard-Héricher A.-M., *La Tapisserie de Bayeux et l'archéologie*, in *La Tapisserie de Bayeux: l'art de broder l'Histoire*, edited by, P. Bouet, B. Levy, F. Neveux, *Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (octobre 1999)*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004, pp. 261-288.

Flambard-Héricher A.-M., *Quelques réflexions sur le mode de construction des mottes en Normandie et sur ses marges*, in *Mélanges Pierre Bouet,* «Cahier des Annales de Normandie», 32 (2002), pp. 123-132.

Gillmor C.M., *Naval logistics of the Cross-Channel Operation 1966*, «Anglo-Norman Studies», VII (1984), pp. 105-131.

Goodall J.A.A., *The great tower of Rochester Castle*, in *Medieval art, architecture and archaeology at Rochester*, sous la direction de, T. Ayers, T. Tatton-Brown, British Archaeological Association and Maney Publishing, Leeds 2006, pp. 265-299.

Guillaume de Jumièges, *Gesta Normannorum Ducum*, editeur J. Marx, Rouen, A. Lestringant, 1914.

Halbout P., Pilet C., Vaudour C., sous la direction de, *Corpus des objets domestiques et des armes de fer de Normandie du Ier au XVe siècle*, «Annales de Normandie», 20 (1987), pp. 173-239.

Hart C., *The Bayeux Tapestry and schools of illumination at Canterbury*, «Anglo-Norman Studies», 22 (2000), pp. 117-167.

Higham R.A., Barker P., *Hen Domen, Montgomery: a Timber Castle on the English-Welsh border. A final report*, Exter, Exter University Press, 2000.

Higham R.A., Barker R., *Timber Castles*, London, Batsford, 1992.

Hill P., *The Norman Commanders. Masters of Warfare, 911-1135*, Barnsley, Pen and Sword, 2015.

Hope Taylor B., *The Norman motte at Abinger (Surrey) and his Wooden Castle*, in *Recent Archaeological Excavations in Britain*, edited by, R.L.S. Bruce-Mitford, London, Routledge et Kegan Paul, 1956, pp. 223-249.

Impey E., *Une image sur pierre d'un château en bois: un graffiti médiéval au château de Caen*, «Archéologie médiévale», 51 (2021), pp. 55-68.

Lester-Makin A., *Les six châteaux de la Tapisserie de Bayeux*, in *L'invention de la Tapisserie de Bayeux: naissance, composition et style d'un chef-d'œuvre médiéval,* edited by, S. Lemagnen, S.A. Brown, G. Owen-Crocker, *Actes du colloque de Bayeux, 22-25 septembre 2016*, Rouen, Editions Point de vues, 2018, pp. 73-91.

Lewis M.J., *The Bayeux Tapestry and Oxford Bodleian Junius 11*, in *The Bayeux Tapestry. New Approaches*, edited by, M.J. Lewis, G.R. Owen-Crocker, Oxford, Oxbow Books, 2011, pp. 105-111.

Lewis S., *The Rhetoric of Power in the Bayeux Tapestry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Mason J.F.A., *The companions of the conqueror: an additional name*, «English Historical Revue», vol. LXXI, 278 (1956), pp. 61-69.

Morillo S., *Warfare under Anglo-Norman Kings 1066-1135*. Woodbridge, The Boydell Press, 1994.

Musset L., *La Tapisserie de Bayeux*, Paris, Zodiaque, 2002.

Neveux F., *L'aventure des Normands, VIIIe-XIIIe siècle,* Paris, Perrin, 2006.

Prestwich O.J., *Military Household of the Norman Kings*, «English Historical Review», XLVI (1981), pp. 1-35.

Redi F., Forgione A., *Due "motte" normanne in territorio aquilano: i castelli di Ocre e di Cesura. Motte di terra, motte di roccia*, «Archeologia Medievale», XLII (2015), pp. 182-197.

Renn D.F., *The first Norman Castles in England, 1051-1071*, «*Château Gaillard*», I (1962), pp. 127-132.

Ridel É., *Les navires de la conquête*, Cully, OREP, 2010.

Searle E., *The Chronicle of Battle Abbey*. Oxford, Oxford University Press, 1980.

Settia A.A., L. Marasco, F. Saggioro, a cura di, *Fortificazioni di terra in Italia. Motte, tumuli, tumbe, recinti. Atti del Convegno di Scarlino, 14-16 aprile 2011*, «Archeologia Medievale», XL (2013), pp. 9-187.

Strickland M., *Military technology and conquest: the anomaly of Anglo-Saxon England*, «Anglo-Norman Studies», XIX (1996), pp. 353-382.

Strickland M., edited by, *Anglo-Norman Warfare*. Woodbridge, The Boydell Press, 1992.

Theotokis G., *Warfare in the Norman Mediterranean*. Woodbridge, The Boydell Press, 2020.

Wace, *Roman de Rou*, A. J. Holden (ed.), t. II, Paris, 1971.

Walker I., *Harold: The Last Anglo-Saxon King*. Stroud, Tempus, 1997.

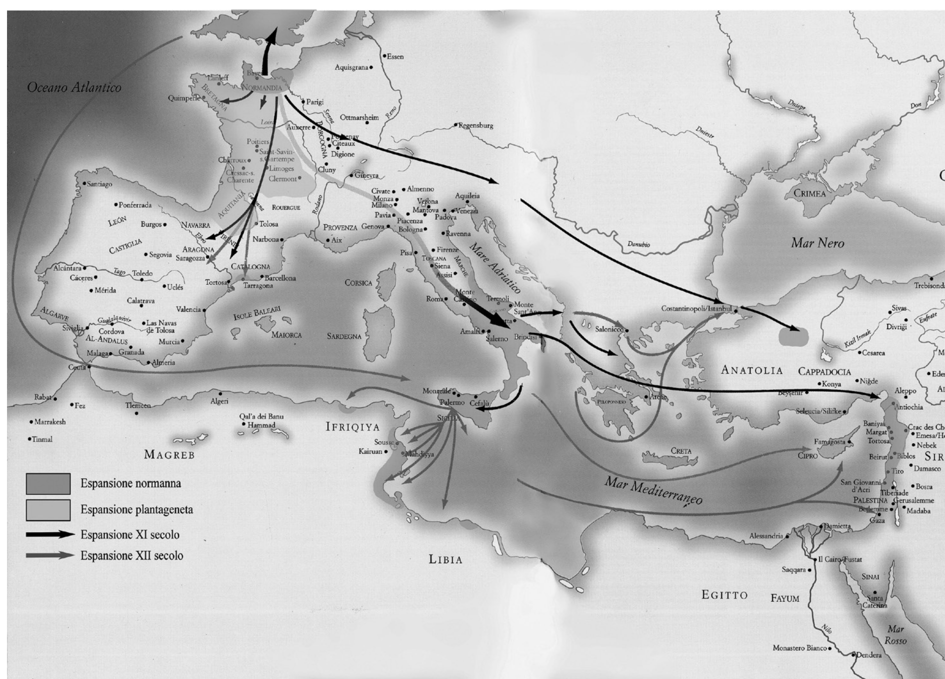
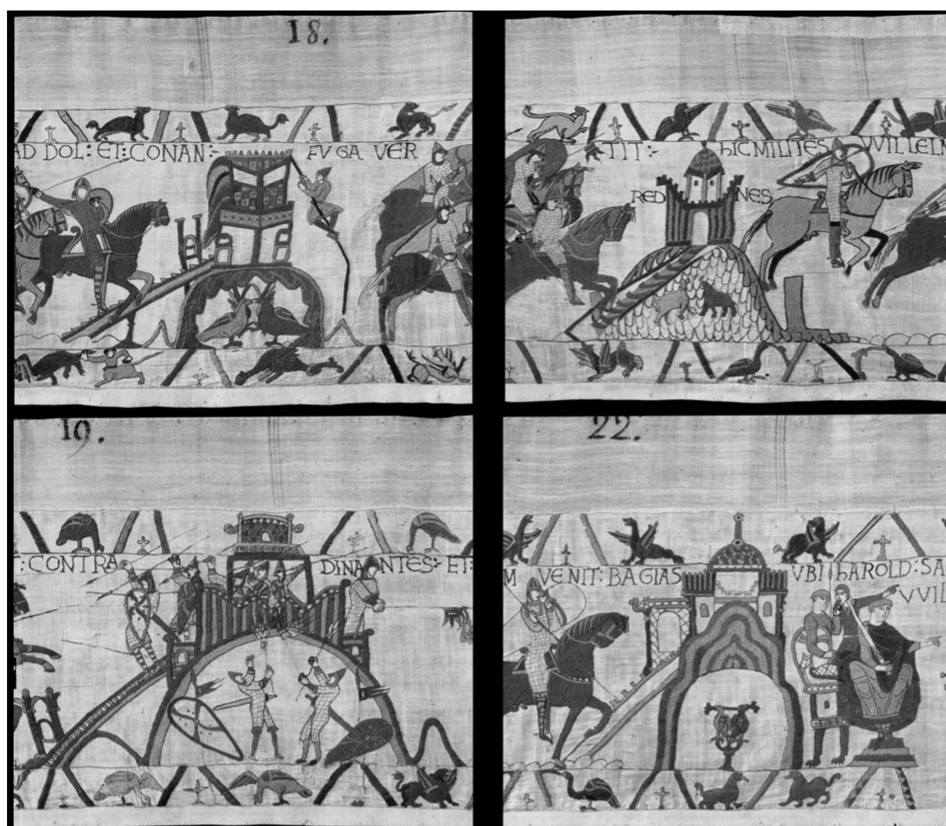


Fig. 1: Espansione normanna tra XI e XII secolo (rielaborazione della cartina a cura del dott. Luigi Esposito).



Figg. 2, 3, 4 e 5: *Tapisserie de Bayeux*, motta di Dol (scena 18), motta di Rennes (scene 18-19), motta di Dinan (scena 19), motta di Bayeux (scena 22) (©Ville de Bayeux).



Fig. 6: *Tapisserie de Bayeux* (scena 35). Taglio di alberi e, più in là, di tronchi, al fine di ottenere assi per gli scafi delle navi (© Ville de Bayeux).

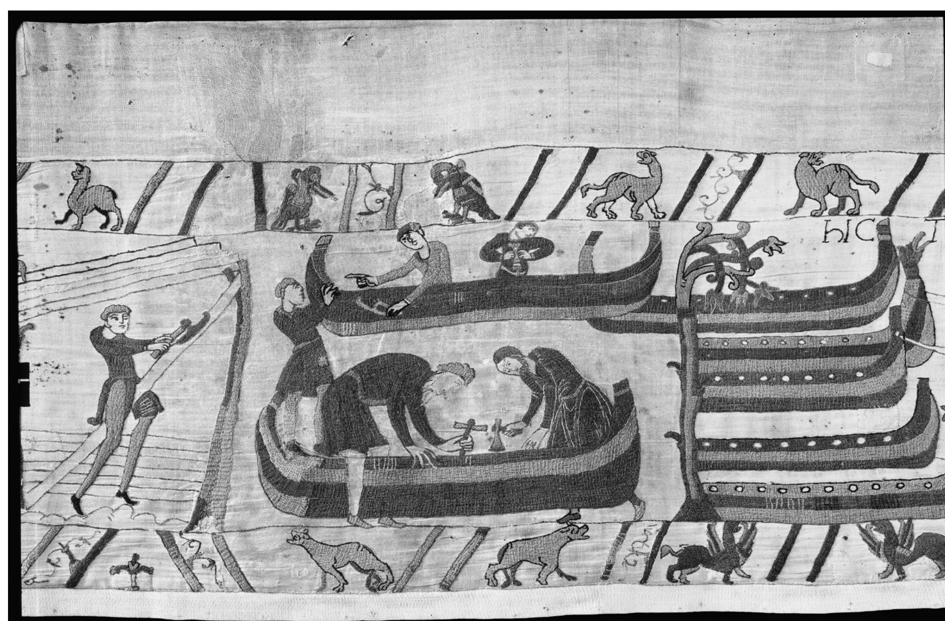
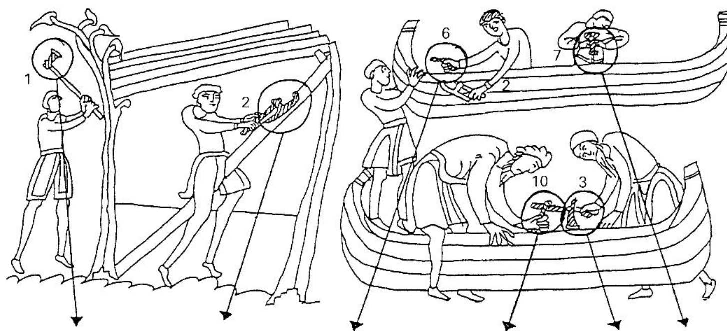
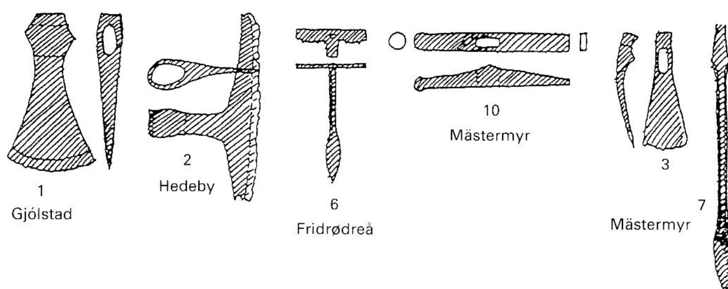


Fig. 7: *Tapisserie de Bayeux* (scena 36). Carpentieri sotto la guida di un maestro d'ascia intenti alla costruzione di navi: posa del fasciame sulla chiglia utilizzando asce, martelli e trapani (© Ville de Bayeux).

La Tapisserie de Bayeux



Les vestiges archéologiques (lieux des découvertes)



La reconstitution

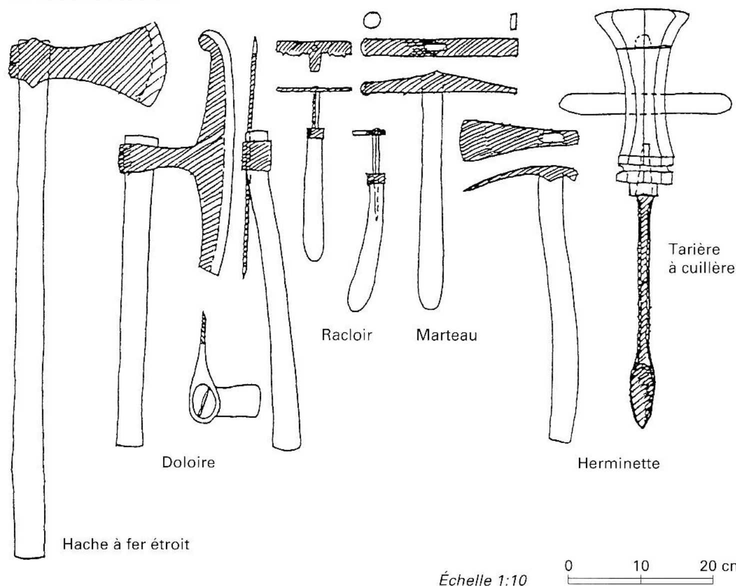


Fig. 8: Strumenti per la lavorazione del legno a partire dalla scena 36 della *Tapisserie de Bayeux* (scene 35-36) (da O. Crumlin-Pedersen, *Viking-Age Ships and Shipbuilding*, Roskilde Viking Ship Museum, 1996, p. 189).



Fig. 9: *Tapisserie de Bayeux* (scena 12). Dongione in pietra di Rouen con la facciata del recinto monumentale provvista di due torri poste ai rispettivi angoli dell'impianto quadrangolare (*quadriburgium*) (© Ville de Bayeux).



Fig. 10: Torre di Londra (1075-1100). Vista panoramica del dongione della 'White Tower' da Sud-Ovest.



Fig. 11: Tre castelli della Sicilia normanna della seconda metà dell'XI secolo: Paternò, Adrano e Motta Sant'Anastasia.



Fig. 12: *Tapisserie de Bayeux* (scene 45-46), motta di Hastings (© Ville de Bayeux).



Fig. 13: *Tapisserie de Bayeux* (scena 51). La battaglia di Hastings, 14 ottobre 1066: carica della cavalleria pesante normanna contro il muro di scudi degli *housecarles* sassoni (© Ville de Bayeux).



Fig. 14: Caen, Museo di Normandia, plastico della motta castrale di Olivet a Grimbosq (1040-1050).

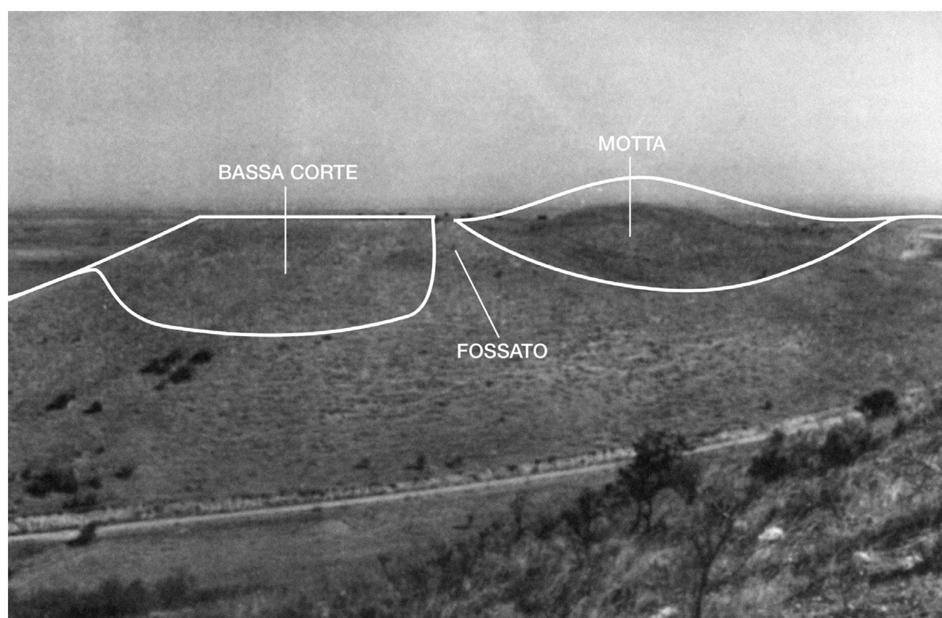


Fig. 15: Troia, frazione di Vaccarizza (FG), motta e bassa corte, seconda metà dell'XI secolo (foto - École Française de Rome, VA 338).



Fig. 16: Troia, frazione di Vaccarizza (FG), motta con bassa corte (ricostruzione disegnata a cura dell'arch. Konstantin Brandeburg).

Architettura dei minareti: forme, modelli e strutture

LAMIA HADDA

Nel primo periodo dell'Islam, il minareto sembra essere stato un elemento architettonico per certi versi opzionale che non aveva ancora ben definito la sua forma architettonica. Allo stato delle ricerche possiamo affermare che nessuna delle antiche moschee presenti nelle città musulmane dell'Oriente aveva una struttura adibita all'appello alla preghiera. Secondo le fonti che riguardano il periodo in oggetto, i primi monumenti utilizzati per il richiamo alla preghiera furono le torri d'angolo del *temenos* romano a Damasco, quando il luogo fu trasformato in moschea[1]. Dal periodo omayyade ad oggi, in tutta l'area di influenza musulmana, il minareto è considerato il simbolo per antonomasia della presenza dell'Islam. La sua tipologia è strettamente legata alle tradizioni costruttive locali. La forma, l'altezza e la decorazione variano in base alla regione, all'epoca e alla dinastia regnante. Si possono riassumere a tre le tipologie di monumenti che influirono con molta probabilità sulla struttura del minareto determinandone le diverse varianti regionali: le torri quadrangolari paleocristiane delle chiese nella Siria preislamica; il faro di Alessandria, straordinariamente importante anche nel Medioevo per essere diventato un riferimento architettonico per tutta la riva sud del Mediterraneo e non solo; infine, le torri circolari di guardia e di segnalazione molto presenti in età preislamica nelle regioni dell'Asia centrale, dall'Iran fino all'India[2].

Il primo tipo di minareti è a sviluppo quadrangolare ed è molto diffuso in Siria, Giordania e Palestina. Generalmente costruito in pietra, fu riprodotto con poche varianti tipologiche su tutta l'area mediorientale fino al XIII secolo. Gli antichi esempi presentano una forma derivata direttamente dalle caratteristiche torri quadrate delle chiese cristiane, a loro volta provenienti dagli schemi tipo del mondo romano o ellenistico. Nel 706, durante la costruzione della Grande Moschea degli Omayyadi a Damasco il califfo al-Walid fece demolire tutti gli edifici esistenti all'interno del recinto sacro della chiesa dedicata a San Giovanni Battista, risparmiando solo le tre torri-campanarie, trasformate poi in altrettanti minareti: il minareto di Gesù (*mi'dhana 'Isa*), quello detto "della Sposa" (*mi'dhana al-'arusa*) e quello, infine, di Qayt Bey rinnovato nella parte superiore durante l'epoca mamelucca[3].

1 Howard I.K.A., *The Development of the Adhan and Iqama of the Salat in Early Islam*, «Journal of Semitic Studies» 26, 2 (1981), pp. 219-228: 222; Bloom M.J., *The Minaret*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018, pp. 23-39.

2 Gottheil J.H.R., *The Origins and History of the Minaret*, «Journal of the American Oriental Society», 30 (1909-1910), pp. 132-154; Sourdel-Thomine J., Sourdel D., *Minaret*, In *Dictionnaire Historique de l'Islam*, Paris: Presses universitaires de France, 1996, p. 346.

3 Bowersock G.W., Lamont Brown P.R., Grabar O., *Interpreting late antiquity: essays on the*

Questi primi impianti tipologici hanno influenzato i successivi esempi siriani, come nel caso del minareto della grande moschea di Aleppo: opera dell'architetto Hasan ibn as-Sarmani, costruita tra il 1090 e il 1092 in piena epoca selgiuchide, considerato tra le prime testimonianze del vero e proprio stile dell'architettura islamica siriana. Il manufatto rappresenta una completa armonia tra le conoscenze architettoniche bizantine assimilate dalle tradizioni decorative islamiche. La struttura muraria ha resistito più di nove secoli a varie catastrofi poiché è stata costruita con una speciale tecnica costruttiva antica, probabilmente di derivazione romana, che consiste in blocchi squadrati di pietra tagliata tenuti insieme da ganci di ferro e piombo fuso, come afferma nel XV secolo lo storico siriano *Ibn Ach-Chihna*[4]. Molti dei blocchi di pietra usati nella costruzione provengono dai resti dell'antica cattedrale. Il minareto si trova nell'angolo nord-ovest del cortile e si articola in alzato per cinque livelli al di sopra della copertura del porticato per un'altezza totale di 45 metri[5].

Gli Omayyadi introdussero anche nell'Occidente islamico il minareto a pianta quadrata. L'esemplare più antico si trova nella moschea di Sidi 'Oqba Ibn Nafaa a Kairuan in Tunisia, opera del principe aghlabide Ziyadat Allah I del IX secolo. Il minareto è costruito al centro del lato nord-est del cortile, lungo l'asse longitudinale dell'edificio e non è allineato con la navata centrale. La struttura è costituita da una torre massiccia con tre piani sovrapposti a pianta quadrata, collegati da una scala interna, che raggiunge un'altezza totale di 31 metri. All'esterno, presenta diversi livelli di decorazione con nicchie cieche e merli semicircolari[6]. Il suo modello architettonico è adattato alle necessità difensive della moschea, al punto che assume l'aspetto di una fortezza. In realtà, il minareto ha una forma particolare che riecheggia quella dei fari e delle torri militari dell'antichità classica presenti in tutto il Mediterraneo; si può ancora notare l'evidente derivazione formale dal faro di Alessandria.

A questi modelli progettuali e stilistici siriaci s'ispirò anche il minareto della Grande Moschea di Cordova. Secondo la descrizione del geografo arabo al-Idrisi, la torre presentava una pianta quadrata a due piani sovrapposti coronati da una cupola sormontata da tre sfere dorate[7]. Il bassorilievo del XVI secolo posto sulla porta Santa Catalina della moschea raffigura il minareto costruito da Abd ar-Rahman III nella sua conformazione dell'inizio del X secolo. Il disegno mostra chiaramente il rivestimento delle pareti in bugnato con evidenti giunti orizzontali e verticali, su cui si aprono alcune finestre con archi a ferro di cavallo[8].

postclassical world, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2001; Burns R., *Damascus: A History*, London: Routledge, 2007, pp. 131-132.

4 Sauvaget J., *"Les perles choisies" d'Ibn Ach-Chihna: matériaux pour servir à l'histoire de la ville d'Alep*, vol. I, Beyrouth: Institut Français de Damas, 1933, p. 64.

5 Hadda L., Il minareto della grande moschea di Aleppo, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di san Miniato», 85 (2018), pp. 411-430: 414-415.

6 Hadda L., *Nella Tunisia Medievale. Architettura e decorazione islamica (IX-XVI secolo)*, Napoli: Liguori Editore, 2008, pp. 12-14, figg. 9-10.

7 Al-Idrisi, *Description de l'Afrique et de l'Espagne*, trad. Dozy R., De Goeje M. J., Leyde: Brill, 1968, pp. 578-579.

8 Hernandez Gimenez F., *El Alminar de 'Abd al-Rahman III en la Mezquita mayor de Córdoba: Genesis y Repercusiones*, Granada: Patronato de la Alhambra, 1975; Bloom M.J., *Minarets and Church Towers in Medieval Spain*, in *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange: Akten Des XXVIII*, Internatio-

Tale impianto tipologico, l'unico rimasto in uso nell'Occidente islamico, si è conservato molto bene nel minareto della Kutubiyya a Marrakesh in Marocco d'epoca almohade, databile alla fine del XII secolo. Il manufatto si eleva da una base quadrata di circa 13 metri di lato e raggiunge un'altezza complessiva di 68 metri, sormontato da una lanterna sulla quale si erge una cupola coronata da tre sfere dorate[9]. Le facciate laterali presentano una decorazione costituita da forme romboidali che sembrano ispirate a motivi tessili, definita *shebka*, e una fascia di tessere invetriate color turchese, ancora ben conservate in alcuni punti. Il minareto della Kutubiyya, divenne il riferimento formale per la celebre Giralda di Siviglia e anche per la Torre di Hassan a Rabat in Marocco, torri quasi coeve e probabilmente ideate dallo stesso architetto. La Giralda, alta più di 80 metri, presenta su tutta la sua superficie esterna un originale paramento murario decorato a *shebka*. All'interno, non vi sono scale bensì rampe che conducono fino alle parti alte in modo da facilitare il trasporto a dorso d'asino delle pietre e degli altri materiali da costruzione. All'antico e originario minareto, che oggi rappresenta la torre campanaria della cattedrale di Siviglia, venne aggiunto nel tardo XVI secolo un coronamento d'epoca barocca. Alla stessa epoca risalgono anche i parapetti simili a balconi dinanzi alle varie aperture[10].

I minareti dell'Occidente islamico, generalmente eretti in mattoni, ad eccezione di qualche esempio realizzato in pietra, sono articolati all'interno da numerosi piani sovrapposti. Presentano quasi la stessa ricca decorazione geometrica in rilievo a forma di rombi intramezzati da finestre, generalmente bifore, e da balconi. Nel corso dei secoli tali edifici hanno subito poche sostanziali variazioni.

Il secondo modello dei minareti è quello che presenta una forma architettonica a spirale. In Mesopotamia troviamo nel IX secolo, precisamente a Samarra in Iraq, qualche esemplare in mattoni posto al di fuori del cortile della moschea, con scala esterna che si avvolge a spirale lungo tutta la superficie del manufatto. Tra i più noti ricordiamo quello della moschea abbaside del califfo al-Mutawakkil (dell'848) e quello della moschea di Abu Dulaf (dell'859).

Il possente minareto, chiamato *al-malwiya* (a spirale), fa parte del complesso della grande moschea che il califfo al-Mutawakkil fece costruire tra l'848-852. Posto nell'asse del *mihrab* e collegato alla moschea stessa attraverso un ponte, il minareto è costituito da una grande rampa spiraliforme che, in senso antiorario, conduce a un padiglione che si trova 50 metri al di sopra del suolo[11]. Affinché ogni piano conservi la medesima altezza, la rampa si adegua al profilo del fusto diventando tanto più ripida quanto più la torre si assottiglia. Una soluzione estetica soddisfacente, ma poco pratica per chi voglia salire sulla torre.

---

nalen Kongresses Für Kunstgeschichte, Berlin, 15-20 Juli 1992, Berlin: Vch Pub, 1993, pp. 361-371; Id., *The Minaret*, pp.142-149.

9 Leon L'Africain J., *Description de l'Afrique*, trad. Epaulard A., Paris: Maisonneuve, 1956, pp. 100-101.

10 Falcón Márquez T., *La Giralda: rosa de los vientos*, Sevilla: Arte Hispalense, 1999, pp. 27-28; Almagro Gorbea A., Zúñiga Urbano J.I., *Atlas arquitectónico de la Catedral de Sevilla*, Sevilla-Granada: Taller Dereçeo, 2007, pp. 55-58; Jiménez Martin A., *Notas sobra la mezquita mayor de la Sevilla almohade*, «Artigrama», 22 (2007), pp. 131-154.

11 Blair Sh., Bloom M.J., *Iraq, Iran ed Egitto: gli Abbasidi*, in Hattstein M., Delius P. (a cura di), *Islam. Arte e Architettura*, Köln: Ullmann, 2001, pp. 102-105.

Un altro esempio di minareto a spirale è presente nella nota moschea di Ibn Tulun al Cairo, della fine del IX secolo, progettato ad imitazione della *malwiya* di Samarra: a base quadrata si eleva una torre troncoconica nella quale si sviluppa una scala elicoidale esterna che permette l'accesso e la fruibilità fino alla vetta[12].

L'origine di tale minareto va cercato in un certo tipo di torre a spirale, noto in particolare nell'Iran sassanide, la cui funzione non è ancora stata ben chiarita. A Firuzabad si conservano ancora le rovine di una di queste torri conosciuta come il "*Minar* de Firuzabad" o "Terbal". Altri studiosi, come ad esempio lo storico dell'arte islamica Creswell, non escludono il rapporto tra il minareto a spirale e le antiche ziggurat della Mesopotamia[13].

Il minareto a fusto cilindrico, invece, rappresenta il terzo impianto tipologico di riferimento. Tale formula architettonica ha avuto una grande risonanza nell'Oriente musulmano soprattutto a partire dall'XI secolo con le conquiste selgiuchidi. La progettualità e la creatività degli architetti musulmani è evidente attraverso alcune varianti che sono da individuare nella base della struttura, ai piedi del fusto e nella parte alta del minareto, mentre non appaiono mai né alloggi né piani come è stato prima evidenziato nei minareti quadrati, poiché il corpo della torre si avvolge intorno a un nucleo centrale, in genere una scala che porta fino alla parte alta della costruzione. Tali minareti a base circolare, non presentavano pareti finestrate; la scala a chiocciola interna aveva accesso per mezzo di una galleria aggettante sostenuta da mensole decorate con stalattiti.

In Persia e nel Turkestan, prevalse nei minareti più antichi la pianta cilindrica con un'imponente dimensione la cui superficie era decorata da finestre cieche, che sono una chiara derivazione delle torri di vedetta e di segnalazione preislamiche. Un esempio degno di nota è presente a Jam in Afghanistan. Il prestigioso minareto che risale al XII secolo, appartiene ad un gruppo di circa sessanta minareti e torri costruite fra l'XI e il XIII secolo nell'Asia centrale, in Iran e in Afghanistan. Il minareto di Jam, alto 65 metri e circondato da montagne alte fino a 2400 metri, è interamente costruito con mattoni cotti. È famoso per la sua complessa decorazione, realizzata in mattoni, stucchi e tegole smaltate a vetro, che consiste in strisce alternate da disegni geometrici e calligrafia araba con versetti tratti dal Corano. La struttura circolare del minareto poggia su una base ottagonale chiusa nella parte alta da una lanterna[14]. È molto probabile che il minareto di Jam abbia condizionato la costruzione del Qutb Minar o la "torre della vittoria" della moschea *Quwwat al-Islam* a Delhi in India del 1199. In effetti, la tipologia a fusto cilindrico amplia la sfera d'influenza fino all'India, dove i monumenti trionfali d'epoca preislamica diedero il primo impulso alla costruzione dei minareti in pie-

12 Swelim T.N., *The Minaret of ibn Tulun Reconsidered*, in Behrens-Abouseif D. (edited by), *The Cairo Heritage: Essays in Honor of Laila Ali Ibrahim*, Cairo: American University in Cairo Press, 2000, pp. 77-92.

13 Creswell K.A.C., *The Evolution of the Minaret, with Special Reference to Egypt*, «Burlington Magazine», 48 (1926), pp. 134-140, 252-258, 290-298; Bloom M. J., *Creswell and the Origins of the Minaret*, «Muqarnas», 8 (1991), pp. 55-58.

14 Maricq A., Wiet G., *Le minaret de Djam: la découverte de la capitale des sultans ghorides (XII-XIII siècle)*, Paris: Librairie C. Klincksieck, coll. "Mémoires de la Délégation archéologique française en Afganistan, Tome XVI", 1959; Sourdel-Thomine J., *Le minaret ghouride de Jam: un chef d'œuvre du XIIème siècle*, Paris: Académie des Inscriptions et belles-lettres: diff. de Boccard, 2004.

tra, incidendo per lungo tempo sulla tradizione costruttiva regionale[15]. Il Qutb Minar, invece, con i suoi 72,5 metri di altezza è il più alto minareto in mattoni del mondo che per la caratteristica ripartizione verticale costituita da travi e pilastri circolari e orizzontali e fregi iscritti in calligrafia araba è anche uno tra i più importanti della civiltà islamica.

Nel corso della loro evoluzione tipologica i minareti a fusto cilindrico hanno assunto una funzione sempre più decorativa, e col tempo sono stati progettati a coppie ravvicinate e talvolta addirittura raddoppiando le coppie posizionandole sia negli angoli delle facciate dei cortili sia più frequentemente ai lati dei portali. Decorati, fino al XIII secolo, con motivi geometrici in mattoni, i minareti furono poi arricchiti di mosaici in ceramica con diversi colori. Tra i minareti più caratteristici ricordiamo quello della grande moschea a Herat in Afghanistan, della fine del XV secolo, e il minareto del 1619, della *madersa* Cher-Dor a Samarcanda in Uzbekistan.

È soprattutto in Anatolia che il tipo cilindrico conoscerà una grande diffusione, sempre dipendente dalla costruzione principale, o posta di fianco a coppie dei portali oppure facente corpo con la stessa muratura dell'edificio. Molto noto è il minareto della madrasa di Ince Minareli del XIII secolo a Konya in Turchia[16]. In epoca ottomana gli sviluppi in alzato dei minareti diventano sempre più esteticamente graziosi e acuti, spesso con una copertura a cono. Sono le guglie dei minareti che con le cupole delle moschee conferiscono l'attuale aspetto a Istanbul, centro dal quale a poco a poco si diffusero in tutti i paesi dell'impero turco. Anche lì generalmente furono usati a coppie, tipici sono i minareti della moschea Suleymaniye del 1890. Alcuni edifici monumentali sono muniti anche di quattro o sei minareti con una o più gallerie su mensole. Tra le più importanti moschee di Istanbul citiamo ed esempio la moschea Sultan Ahmed, meglio conosciuta come moschea Blu, del XVIII secolo[17].

È bene precisare che il luogo dove posizionare il minareto non segue nessuna prescrizione particolare: posizionato aderente all'edificio come alla grande moschea di Aleppo e alla Kutubiyya a Marrakesh; eretto sul lato opposto alla sala della preghiera, sull'asse del *mihrab*, come a Damasco, Kairuan e Cordova; collocato in prossimità della moschea come a Samarra, Fustat e nella maggior parte dei primi esempi iranici. In realtà, la posizione dove edificare il minareto non è stata mai fissata da nessuna norma islamica, stesso vale per il numero di minareti che possono essere indifferentemente costruiti per un monumento sacro. In genere, tutte le più antiche moschee, tranne che per Damasco, presentavano solo un minareto. In epoca Seljukide, fu seguita la tradizione di costruirne due collocati da un lato e dall'altro del portale d'ingresso oppure su ogni angolo della facciata. In epoca ottomana i minareti sono in genere in numero di quattro o addirittura di sei, anche se il richiamo alla preghiera che viene fatto dal *muezzin* parte sempre esclusivamente da una sola torre destinata a tale scopo.

In breve, possiamo dire che il minareto, oltre al suo scopo ufficiale di richia-

15 Koch E., *The copies of the Qutb Minar*, «Iran», 29 (1991), pp. 95-107; Javid A., Javeed T., *World Heritage Monuments and Related Edifices in India*, New York: Algora, 2008, pp. 105-130.

16 Dere Y., Erdogan H.A., Basar M.E., *Dynamic Comparison of Three Major Turkic Minarets in the History of Minaret Evolution*, «International Journal of Advances in Soft Computing and its Applications», 4 (2014), pp. 241-245.

17 Goodwin G., *A History of Ottoman Architecture*, London: Thames & Hudson, 1997, pp. 215-240.

mare i fedeli alla preghiera, racchiude in sé diversi significati. Spesso rappresenta il simbolo per eccellenza della presenza politico-religiosa del mondo arabo-musulmano e l'emblema per antonomasia della diffusione dell'Islam. In effetti, percepiti da lontano, gli alti minareti con la loro variegata casistica di forme sulla estremità, assumono anche l'importante compito di orientare da lontano il credente, di rassicurarlo nel suo cammino, di affermare che si trova in un luogo familiare, nel *Dar al-Islam*.

Il minareto può essere considerato anche il simbolo di un centro abitato. La città di Mosul in Iraq era conosciuta soprattutto per il minareto pendente della sua grande moschea di al-Nuri, costruito nel 1172. Il minareto, a base quadrata si alzava per un'altezza di circa 45 metri. Soprannominato "Il Gobbo" *al-Hadba'*, nel tempo ha assunto la più generica definizione di "torre pendente irakena". Il minareto è stato, infatti, uno dei simboli più riconoscibili di tutta la Mesopotamia, da sempre usata dai *muezzin* di Mosul per richiamare i fedeli alla preghiera[18]. Nel giugno del 2017, il minareto fu purtroppo distrutto dai miliziani del califfato islamico (Isis) in ritirata quando ormai per loro era tutto perduto. In fondo, il significato dell'edifico andava oltre la sua intrinseca importanza storica, artistica e architettonica, definendo un'appartenenza civica che trascendeva le distinzioni etniche e confessionali. È il caso anche del minareto della moschea degli omayyadi di Aleppo, costruito in epoca selgiuchide, che rappresenta la struttura più antica della moschea sopravvissuta per più di nove secoli a diverse catastrofi fino alla sua distruzione avvenuta il 24 aprile 2013 durante violenti combattimenti tra forze governative siriane e quelle dei ribelli[19]. Secondo l'agenzia dello Stato siriano, a fare esplodere il minareto sarebbe stato il gruppo di dottrina sunnita *Jibhat an-Nusra* alleati del cosiddetto stato islamico. È possibile affermare che la causa principale della distruzione del minareto è insita nella sua identità, ovvero per ciò che rappresenta, come simbolo di una data dottrina religiosa. In effetti, il monumento è stato la vittima sacrificale del conflitto tra sunniti e sciiti. L'iscrizione di carattere *naskhi* d'epoca selgiuchide collocata sulla facciata del minareto riporta, oltre a un versetto del Corano della sura di "Al-'Ahzab", i nomi dei dodici imam sciiti discendenti del califfo Ali ibn Abi Taleb. Tutto ciò conferma la presenza della dottrina sciita sul monumento che ha dato l'avvio alla reazione nefasta nei confronti del monumento sacro da parte del gruppo estremista sunnita.

In conclusione, possiamo dire che il minareto può quindi essere interpretato, a giusta ragione, come un'espressione simbolica della cultura islamica rivolta in prima istanza ai non musulmani. È anche interessante notare che la proliferazione dei minareti ornati da splendide composizioni, nei successivi modelli urbani come ad Isfahan, ad Istanbul o al Cairo, non indichi solo una semplice espressione architettonica per il richiamo dei fedeli alle funzioni religiose, bensì esercita una forte carica simbolica, un palcoscenico che spiritualizza il tessuto della società islamica, assurgendo a riferimento per la topografia della città.

18 Petersen A., *Dictionary of Islamic Architecture*, London: Routledge, 1999, pp. 188-190; Fisk R., *The Destruction of the al-Nuri Mosque in Mosul is another example of the "Culturecide" we've become so used to*, «The Independent», 29 June 2017 (*https://www.independent.co.uk/voices/mosul-minaret-mosque-iraq-isis-a7814366.html*) (Accessed October 23, 2022).

19 Hadda L., *The Umayyad Mosque of Aleppo. A Monument under Attack*, «Abitare la Terra», 42-43 (2017), pp. 114-117.

Bibliografia

Al-Idrisi, *Description de l'Afrique et de l'Espagne*, trad. Dozy R., De Goeje M. J., Leyde: Brill, 1968.

Almagro Gorbea A., Zúñiga Urbano J.I., *Atlas arquitectónico de la Catedral de Sevilla*, Sevilla-Granada: Taller Dereçeo, 2007.

Blair Sh., Bloom M.J., *Iraq, Iran ed Egitto: gli Abbasidi*, in Hattstein M., Delius P. (a cura di), *Islam. Arte e Architettura*, Köln: Ullmann, 2001, pp. 102-105.

Bloom M.J., *The Minaret*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

Bloom M.J., *Minarets and Church Towers in Medieval Spain*, in *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange: Akten Des XXVIII*, Internationalen Kongresses Für Kunstgeschichte, Berlin, 15-20 Juli 1992, Berlin: Vch Pub, 1993, pp. 361-371.

Bloom M. J., *Creswell and the Origins of the Minaret*, «Muqarnas», 8 (1991), pp. 55-58.

Bowersock G.W., Lamont Brown P.R., Grabar O., *Interpreting late antiquity: essays on the postclassical world*, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2001.

Burns R., *Damascus: A History*, London: Routledge, 2007.

Creswell K.A.C., *The Evolution of the Minaret, with Special Reference to Egypt*, «Burlington Magazine», 48 (1926), pp. 134-140, 252-258, 290-298.

Dere Y., Erdogan H.A., Basar M.E., *Dynamic Comparison of Three Major Turkic Minarets in the History of Minaret Evolution*, «International Journal of Advances in Soft Computing and its Applications», 4 (2014), pp. 241-245.

Falcón Márquez T., *La Giralda: rosa de los vientos*, Sevilla: Arte Hispalense, 1999.

Gottheil J.H.R., *The Origins and History of the Minaret*, «Journal of the American Oriental Society», 30 (1909-1910), pp. 132-154.

Goodwin G., *A History of Ottoman Architecture*, London: Thames & Hudson, 1997.

Hadda L., *Il minareto della grande moschea di Aleppo*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della Città di san Miniato», 85 (2018), pp. 411-430.

Hadda L., *The Umayyad Mosque of Aleppo. A Monument under Attack*, «Abitare la Terra», 42-43 (2017), pp. 114-117.

Hadda L., *Nella Tunisia Medievale. Architettura e decorazione islamica (IX-XVI secolo)*, Napoli: Liguori Editore, 2008.

Hernandez Gimenez F., *El Alminar de 'Abd al-Rahman III en la Mezquita mayor de Córdoba: Genesis y Repercusiones*, Granada: Patronato de la Alhambra, 1975.

Howard I.K.A., *The Development of the Adhan and Iqama of the Salat in Early Islam*, «Journal of Semitic Studies» 26, 2 (1981), pp. 219-228.

Javid A., Javeed T., *World Heritage Monuments and Related Edifices in India*, New York: Algora, 2008.

Jiménez Martin A., *Notas sobra la mezquita mayor de la Sevilla almohade*, «Artigrama», 22 (2007), pp. 131-154.

Koch E., *The copies of the Qutb Minar*, «Iran», 29 (1991), pp. 95-107.

Leon L'Africain J., *Description de l'Afrique*, trad. Epaulard A., Paris: Maisonneuve, 1956.

Maricq A., Wiet G., *Le minaret de Djam: la découverte de la capitale des sultans ghorides (XII-XIII siècle)*, Paris: Librairie C. Klincksieck, coll. "Mémoires de la Délégation archéologique française en Afganistan, Tome XVI", 1959.

Petersen A., *Dictionary of Islamic Architecture*, London: Routledge, 1999.

Sauvaget J., *"Les perles choisies" d'Ibn Ach-Chihna: matériaux pour servir à l'histoire de la ville d'Alep*, vol. I, Beyrouth: Institut Français de Damas, 1933.

Sourdel-Thomine J., *Le minaret ghouride de Jam: un chef d'œuvre du XIIème siècle*, Paris: Académie des Inscriptions et belles-lettres: diff. de Boccard, 2004.

Sourdel-Thomine J., Sourdel D., *Minaret*, In *Dictionnaire Historique de l'Islam*, Paris: Presses universitaires de France, 1996, p. 346.

Swelim T.N., *The Minaret of ibn Tulun Reconsidered*, in Behrens-Abouseif D. (edited by), *The Cairo Heritage: Essays in Honor of Laila Ali Ibrahim*, Cairo: American University in Cairo Press, 2000, pp. 77-92.

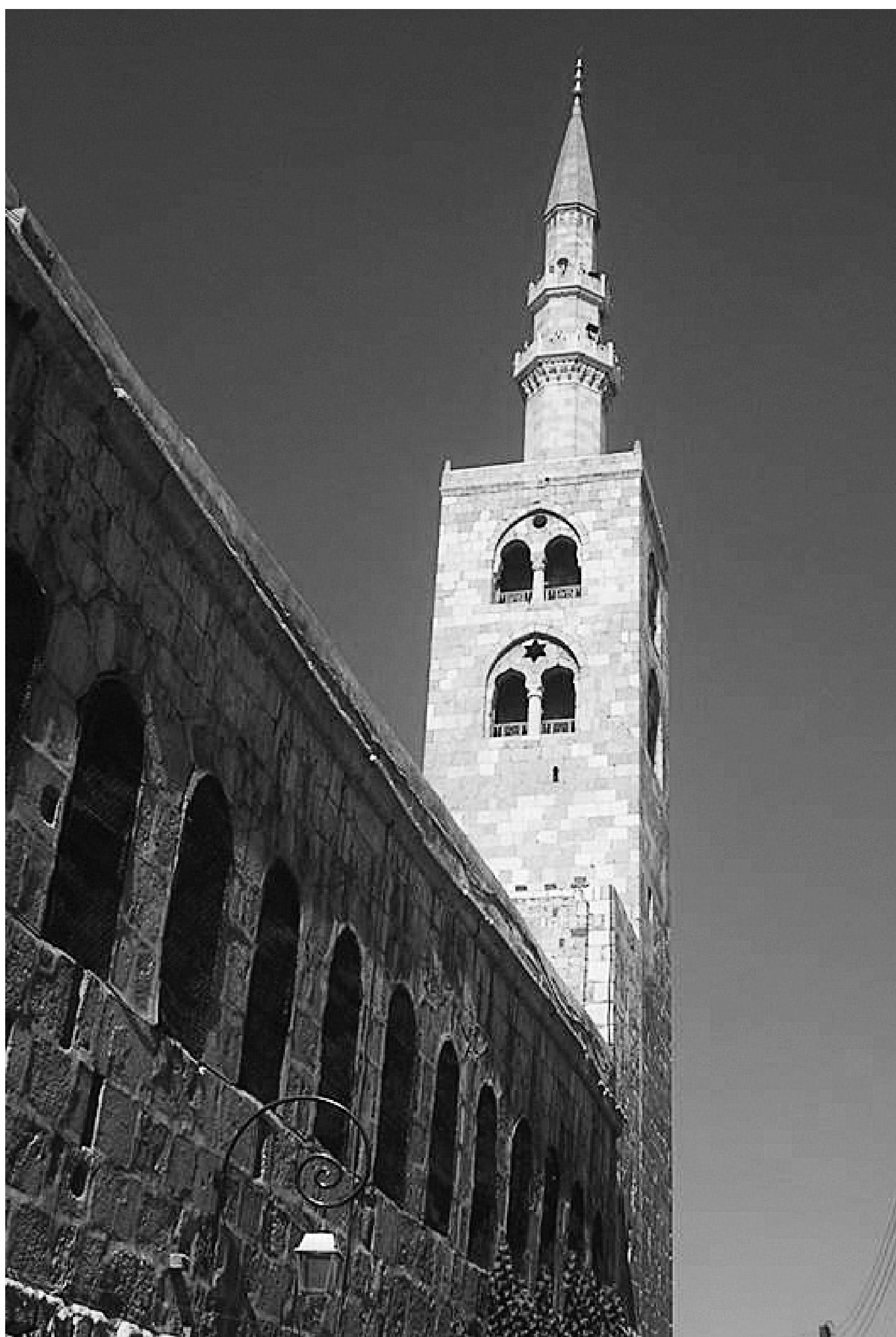


Fig. 1: Siria, Il minareto di Gesù "'Isa" della moschea degli omayyadi a Damasco.



Fig. 2: Tunisia, minareto della moschea Sidi Okba a Kairuan.



Fig. 3: Marocco, minareto della Kutubiyya a Marrakesh.



Fig. 4: Spagna, la Giralda a Siviglia.



Fig. 5: Marocco, minareti nella medina di Fez.



Fig. 6: Iraq, minareto della moschea di Samarra "*al-Malwiya*".



Fig. 7: Egitto, minareto della moschea di Ibn Tulun al Cairo.



Fig. 8: Afghanistan, minareto di Jam.

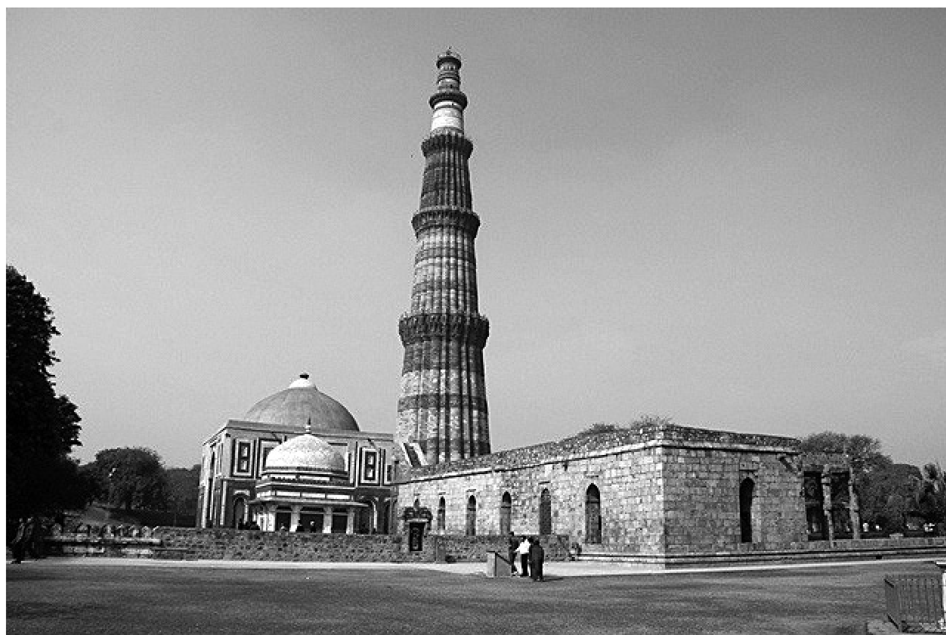


Fig. 9: India, Qutb Minar della moschea Quwwat al-Islam a Delhi.

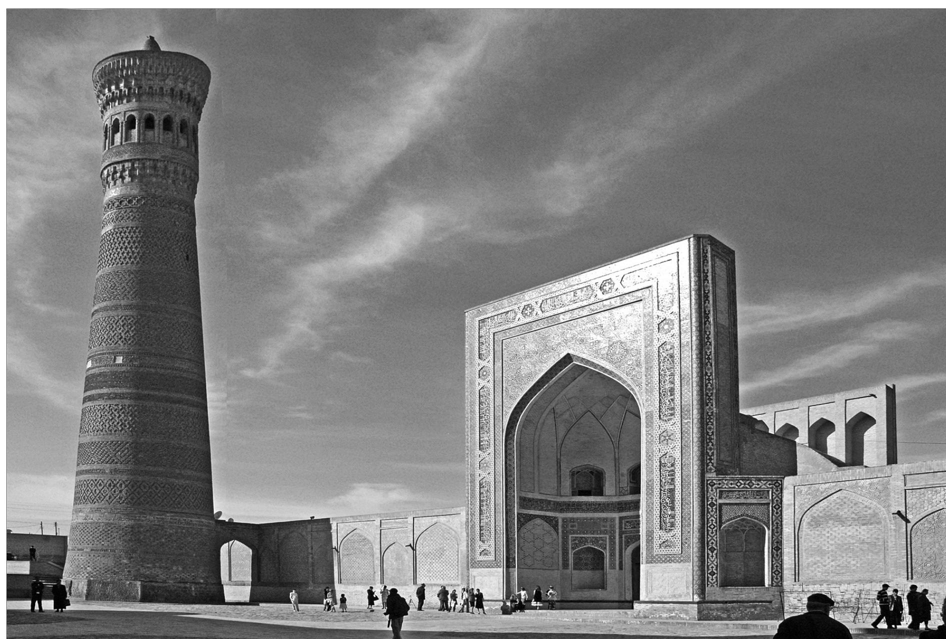


Fig. 10: Uzbekistan, minareto di Kalyan a Bukhara.



Fig. 11: Turchia, minareti della moschea Sultan Ahmed a Istanbul.


Fig. 12: Iraq, minareto pendente "al-Hadba'" della grande moschea di al-Nuri a Mosul.


Fig. 13: Veduta della medina del Cairo.

Francesco d'Assisi, le allodole e Federico II

MICHELE FEO

Dedicato a Donatella Coppini
che vive in terra francescana per bellezza
e quasi federiciana per svettar di torri

Il cappuccio di sorella allodola

Tutti gli strumenti furono perfidamente cercati e messi in atto per costruire una immagine rassicurante di Francesco, santa, anzi santissima, ma innocua. Le biografie furono riviste e corrette, molti ricordi e aneddoti furono cancellati, altri furono inventati. La storia dell'irriducibile ribelle fu irregimentata, la Regola fu 'aggiornata' ai tempi e alle esigenze, i frati si edificarono sedi magnifiche e indossarono vesti degne della più raffinata eleganza, le università si aprirono ai francescani e le nascenti biblioteche, fossero teologiche o giuridiche, scientifiche o umanistiche, a Venezia, a Firenze, a Cesena, furono affidate alla custodia dei nuovi detentori del sapere. Ma una minoranza di seguaci restò sempre fedele al Francesco più autentico, e si preoccupò anche di raccoglierne vestigia, parole, aneddoti e prodotti letterari messi in ombra dalla vulgata ufficiale. A capo di questa resistenza c'era Leone, il devoto frate che salvò il *Cantico di frate Sole* o *delle creature*. E nacque intorno a lui la raccolta assisiate di ricordi che va sotto il nome di *Compilatio Assisiensis* o *Leggenda Perugina*. Lì è raccolto il ricordo di molte e preziose curiosità, autenticate dall'affermazione che quelli che le tramandano vissero con Francesco e ascoltarono la sua viva voce e videro con i loro occhi i suoi comportamenti. Uno di quegli aneddoti è dedicato al suo amore per le allodole[1]:

> Dicebat beatus Franciscus de lauda: «Soror lauda habet caputium sicut religiosi, et est humilis avis, que vadit libenter per viam ad inveniendum sibi aliqua frumenta, etiamsi invenerit ea inter stercora animalium, extrahit tamen ea et comedit. Volando laudat Dominum, sicut boni religiosi despicientes terrena, quorum semper in celis est conversatio. Preterea eius vestimentum terre assimilatur, videlicet penne eius, exemplum prebens religiosis, ut non colorata et delicata vestimenta habere debeant, sed quasi mortua ad modum terre». Et propterea, quia beatus Franciscus in sororibus laudis considerabat hec predicta, multum diligebat eas et libenter videbat.

[1] *«Compilatio Assisiensis» dagli Scritti di fr. Leone e Compagni su S. Francesco d'Assisi. Dal Ms. 1046 di Perugia*, a cura di M. Bigaroni, 2a ed. riveduta e corretta, Santa Maria degli Angeli, Porziuncula 1992, XIV 9-12, pp. 48-50 (di qui anche la traduzione); cfr. *La letteratura francescana*, II: *Le vite antiche di san Francesco*, a cura di C. Leonardi, commento di D. Solvi, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, Milano 2009[2], pp. 454-455.

Francesco soleva dire dell'allodola: «Sorella allodola ha il cappuccio come i frati; è un uccello umile, che volentieri va sulla strada a cercarsi qualche chicco di frumento, e seppur lo trovi fra lo sterco degli animali, lo raccoglie e se lo mangia. Volando canta il Signore, come i buoni religiosi che, rifiutando le cose della terra conversano sempre su argomenti del cielo. Per di più il suo vestire (voglio dire le sue penne) assomiglia alla terra: monito ai frati che non si procurino vesti delicate o a vivaci colori, ma stinte: color terra». Vedendole così Francesco amava molto le allodole, e si fermava volentieri ad osservarle.

L'aneddoto non poteva non essere confermato in forma molto simile dallo *Speculum perfectionis*, se è opera di frate Leone[2]:

… prae cunctis avibus diligebat quamdam aviculam quae vocatur alauda et in vulgari dicitur *lodola capellata*, et dicebat de ea: «Soror alauda habet caputium sicut religiosi et est humilis avis, quia vadit libenter per viam ad inveniendum sibi aliqua grana. Et si invenerit ea inter stercora extrahit ea et comedit. Volando laudat Dominum valde suaviter sicut boni religiosi despicientes terrena, quorum conversatio est semper in caelis et intentio est semper ad laudem Dei. Cuius vestimenta assimilantur terrae, id est pennae eius, et dat exemplum religiosis ut non delicata et colorata vestimenta habeant sed vilia pretio et colore sicut terra est vilior aliis elementis.

Amava su tutti gli uccelli un uccellino che si chiama 'alauda' in latino e in volgare 'lodola capellata', e diceva di lei: «Sorella allodola ha il cappuccio come i frati ed è un uccello umile, perché volentieri va sulla strada a cercarsi qualche chicco di grano. E se lo trova nello sterco, lo raccoglie e lo mangia. Volando loda il Signore molto soavemente, come i buoni religiosi che, rifiutando le cose della terra conversano sempre su argomenti del cielo e sono protesi sempre verso la lode di Dio. Il suo vestito, cioè le sue penne, assomiglia alla terra, e così dà un esempio ai frati che non si procurino vesti delicate o a vivaci colori, ma povere, di scarso prezzo, e per essere del colore della terra, è più vile di altre realtà.

E taccio per ora di altre affermazioni sul problema[3], serbandole per una fase avanzata dell'esposizione. È noto l'amore che, fra tutte le creature, Francesco portava agli uccelli. Ne faccio cenno qui solo per meglio inquadrare nell'esperienza del santo l'episodio che mi accingo a raccontare. Nelle *Laudes creaturarum* non si fa menzione specifica degli uccelli, ma essi vanno ovviamente compresi nella universalità del coro, «cun tucte le creature». È stata comunque rinvenuta una preghiera, la *Timete Dominum*, che i critici sono concordi nel ritenere autentica, e nel ritenerla precocemente anteriore alle *Laudes*, il cui v. 14 suona:

omnes volucres celi laudate Dominum[4].

---

[2] *Speculum perfectionis seu S. Francisci Assisisensis Legenda antiquissima*, auctore fratre Leone, nunc primum edidit Paul Sabatier, Librairie Fischbacher, Paris 1898, XII 113, p. 224. Cfr. E. Balducci, *Francesco d'Assisi*, Giunti, Firenze-Milano 2004, pp. 135-136.

[3] Una rassegna ne fa E. Balducci, *Francesco*, pp. 134-139.

[4] Francesco d'Assisi, *Scritti,* ed. C. Paolazzi, Editiones Collegii S. Bonaventurae, Grottaferrata 2009, pp. 38-39.

Questa è la prima apparizione degli uccelli negli scritti di Francesco, ed è citazione quasi letterale di Dan. III 80 («Benedicite, *omnes volucres caeli, Domino: laudate* et superexaltate eum in saecula»). Occorrerà altra volta trovare un punto di non-contraddizione con la logica delle *Laudes*. Qui sarò costretto a procedere prescindendo dai problemi posti dalla preghiera.

Del rapporto affettuoso stabilito da Francesco con gli uccelli si hanno per altro famose testimonianze: nella sua biografia san Bonaventura racconta dei rapporti del santo con un fagiano, che, donato ad altri, fu colto da depressione al momento del distacco, e dell'amicizia con un falcone, al punto che, trovandosi il santo infermo, l'uccello non lo disturbava e lo lasciava dormire oltre la normale misura; e si abbandona ad autentici momenti di tenerezza quando racconta di agnellini, pecore, leprotti, pesci, cicale, tutti chiamati, per la coscienza dell'origine prima di tutte le cose, coi nomi di fratello e sorella[5]. Notissima è la predica agli uccelli, raccontata dai *Fioretti* e fatta oggetto di rappresentazioni figurative[6]. Ho usato il plurale, perché il dipinto di Giotto ad Assisi nella chiesa superiore di san Francesco[7] non è l'unica attestazione. È stato notato[8] che nella vita di Bonaventura non è detto quali siano gli uccelli, e che solo nella *Vita I* di Tommaso da Celano[9] si parla di colombe, cornacchie e corvi; comunque lo stato del dipinto non consente di distinguere le specie di uccelli, ma solo di intravedere che all'origine le specie erano distinguibili. Altre rappresentazioni di prediche agli uccelli sono raccolte ed esibite in un volume dedicato a *L'arte di Francesco*[10]; altre ancora sono raccolte in un'opera di Andrea Armati[11] (purtroppo con indicazioni insufficienti della loro ubicazione). La raccolta più numerosa è probabilmente quella di Chiara Frugoni;[12] ma se si va sulla pagina specifica di 'Google immagini' si resta impressionati della vastissima quantità di presenze del tema. Ad esse aggiungo una miniatura del cod. Royal 19. B. XV della British Library, su cui dovrò di necessità tornare.

[5] S. Bonaventura, *Legenda maior s. Francisci*, ed. a pp. Collegii s. Bonaventurae, VIII 10, in «Analecta Franciscana», X, fasc. V, Coll. S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas [Quaracchi] 1941, p. 596; *La letteratura francescana*, IV, Milano 2013, pp. 156-157. Cfr. F. Cardini, *Francesco d'Assisi e gli animali,* «Studi Francescani», LXXVIII (1981), pp. 7-46; E. Balducci, *Francesco*, p. 137.

[6] Riprod. in: *Gli scritti di San Francesco d'Assisi e «I fioretti»*, a cura di A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1955, tav. XV; H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Bellosi, Note filologiche di G. Ragionieri, traduzione di R. Zeni, Donzelli, Roma 1993, fig. 15.

[7] W. Prinz, *Uomo e Natura nella vita di san Francesco*, in: *Uomo e Natura nella letteratura e nell'arte italiana del Tre-Quattrocento*, EDIFIR, Firenze 1991 (Quaderni dell'Accademia delle Arti del Disegno, 3), p. 9.

[8] Prinz, *Uomo e Natura*, pp. 9-10.

[9] Tommaso da Celano, *Vita I*, XXI 58-59; ed. a pp. Collegii s. Bonaventurae, in «Analecta Franciscana», X, fasc. 1, Coll. S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas (Quaracchi), 1926, pp. 44-46; Id., *Le due vite e il Trattato dei miracoli,* nuova versione integrale, introduzione e note di Luigi Macali, Signorelli, Roma 1954, pp. 81-86.

[10] *L'arte di Francesco. Capolavori d'arte italiana dal XIII al XV secolo*, a cura di Angelo Tartuferi e Francesco D'Arelli, Giunti, Firenze 2015.

[11] Andrea Armati, *Le stimmate dello sciamano. Il mito di San Francesco tra sangue e magia*, Eleusi Edizioni, Perugia 2011^2, pp. 73, 83, 97, copertina.

[12] Ch. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, introduzione di A. Vauchez, Einaudi, Torino 2010^3: scorri tutta la sez. Figure, da 1 a 180.

Ma prima di procedere nella valutazione di queste testimonianze che tendono a collocare il santo in una zona ideologica che sta fra l'animalismo estremo e una sorta di evoluzionismo panteista, sarà necessario esaminare alcune possibili, alternative, vie interpretative che sembrano soddisfare la nostra esigenza di dare alle leggende un fondamento di razionalità. La prima è una via che potremmo definire mitico-leggendaria anche se pretende da secoli di essere quella vera e, accolta dalla Chiesa, si riverbera massicciamente col suo fascino sulla credulità dei fedeli. Secondo questa interpretazione non ci sono dubbi: Francesco parlava ovvero predicava agli uccelli e ad altri animali, e loro lo ascoltavano attenti e lo capivano. Ma, tranne un paio di casi, gli agiografi non trovano una spiegazione del perché il santo sentisse il bisogno di predicare o parlare agli animali. Una spiegazione ecologica sta certamente nell'episodio del lupo di Gubbio (mantenere un equilibrio fra i bisogni diversi delle varie specie animali) o in quello degli uccelli di Bevagna (esortazione a non disturbare col loro chiacchiericcio altro discorso nel quale è impegnato Francesco). Ma per il resto siamo immersi in una atmosfera di favola. E siamo rimandati al tema archetipale della antichissima lingua degli uccelli. Se di leggenda si deve parlare, occorre infatti ricordare che Francesco parlava agli uccelli e che essi lo capivano.

La lingua degli uccelli

Certo Francesco parla alle creature anche in altre occasioni: parla, come si è detto, al lupo di Gubbio, parla a un leprotto, parla al fuoco, ma parla a queste creature, per quel che è dato capire, senza attendersi una apertura di dialogo. Con gli uccelli pare che le cose stiano diversamente. Pare cioè che Francesco conoscesse la lingua degli uccelli o che gli uccelli comprendessero le sue parole. Parla a un uccellino di fiume regalatogli da un pescatore. Parla alle rondini: dapprima, racconta l'Anonimo dei *Fioretti,* Francesco chiese alle rondini, «che cantavano, ch'elle tenessono silenzio, insino a tanto ch'egli avesse predicato. E le rondini ubbidironlo»[13]. Ma la novella più bella, degna di rivaleggiare con Boccaccio, è quella che segue subito dopo, che tutti conoscono, ma che vogliamo rileggere tutta intera[14]:

> E passando oltre con quello fervore, levò gli occhi e vide alquanti arbori allato alla via, in su' quali era quasi infinita moltitudine d'uccelli; di che santo Francesco si maravigliò e disse a' compagni: «Voi m'aspetterete qui nella via, e io andrò a predicare alle mie sirocchie uccelli». Ed entrò nel campo e cominciò a predicare agli uccelli ch'erano in terra; e subitamente quelli ch'erano in su gli arbori vennono a lui, e insieme tutti quanti stettono fermi, mentre che santo Francesco compiè di predicare; e poi anche non si partivano insino a tanto ch'egli diede loro la benedizione sua. E secondo che recitò poi frate Masseo a frate Jacopo da Massa, andando santo Francesco fra loro, toccandoli colla cappa, niuno però si movea.
>
> La sostanza della predica di santo Francesco fu questa: «Sirocchie mie uccelli, voi siete molto tenute a Dio vostro creatore, e sempre e in ogni luogo il dovete lo-

[13] *I fioretti di san Francesco*, cap. XVI; ed. con prefazione e note di B. Bughetti, Salani, Firenze 1926, p. 72; ed. Vicinelli, p. 311.

[14] *I fioretti*, cap. XVI; ed. Bughetti, pp. 73-74; ed. Vicinelli, pp. 311-313. La riprende puntualmente Bonaventura nella *Legenda maior*, VIII 9 (ed. a pp. Collegii s. Bonaventurae, pp. 595-596; ed. Leonardi, pp. 155-157).

dare, imperò che v'ha dato libertà di volare in ogni luogo; anche v'ha dato il vestimento duplicato e triplicato; appresso, perché egli riserbò il seme di voi nell'arca di Noè, acciò che la specie vostra non venisse meno nel mondo; ancora gli siete tenute per lo elemento dell'aria che egli ha deputato a voi. Oltre a questo, voi non seminate e non mietete, e Iddio vi pasce e davvi i fiumi e le fonti per vostro bere, davvi i monti e le valli per vostro refugio, e gli alberi alti per fare il vostro nido. E con ciò sia cosa che voi non sappiate filare né cucire, Iddio vi veste, voi e i vostri figliuoli. Onde molto v'ama il Creatore, poi ch'egli vi dà tanti benefici. E però guardatevi, sirocchie mie, dal peccato della ingratitudine, ma sempre vi studiate di lodare Iddio».

Dicendo loro santo Francesco queste parole, tutti quanti quegli uccelli cominciarono ad aprire i becchi, distendere i colli, aprire l'ali e reverentemente inchinare i capi insino in terra, e con atti e con canti dimostrare che le parole del padre santo davano a loro grandissimo diletto. E santo Francesco insieme con loro si rallegrava e dilettava, e maravigliavasi molto di tanta moltitudine d'uccelli e della loro bellissima varietà e della loro attenzione e famigliarità; per la qual cosa egli in loro divotamente lodava il Creatore.

Finalmente compiuta la predicazione, santo Francesco fece loro il segno della croce e diede loro licenza di partirsi; e allora tutti quegli uccelli in ischiera si levarono in aria con maravigliosi canti, e poi secondo la croce ch'avea fatta loro santo Francesco si divisono in quattro parti; e l'una parte volò inverso l'oriente, l'altra inverso l'occidente, la terza inverso il meriggio, e la quarta inverso l'aquilone, e ciascheduna schiera andava cantando maravigliosamente; in questo significando che, come da santo Francesco gonfaloniere della Croce di Cristo era stato a loro predicato e sopra loro fatto il segno della croce, secondo il quale eglino si dividevano cantando in quattro parti del mondo; così la predicazione della Croce di Cristo rinnovata per santo Francesco si dovea per lui e per i suoi frati portare per tutto il mondo; i quali frati, a modo che uccelli, non possedendo niuna cosa propria in questo mondo, alla sola provvidenza di Dio commettono la loro vita.

Più stringato, ma non meno bello e pittoresco, è il racconto di un episodio in cui Francesco si prodigò per alcune tortore, anch'esso tramandato dai *Fioretti*[15]:

Uno giovane avea prese un dì di molte tortore, e portavale a vendere. Incontrandosi in lui santo Francesco, il quale sempre avea singulare pietà agli animali mansueti, riguardando quelle tortore coll'occhio pietoso, disse al giovane: «O buono giovane, io ti priego che tu me le dia, e che uccelli così innocenti a' quali nella Scrittura sono assomigliate le anime caste, umili e fedeli, non vengano alle mani de' crudeli che le uccidano». Di subito colui, ispirato da Dio, tutte le diede a santo Francesco; ed egli, ricevendole in grembo, cominciò a parlare loro dolcemente: «O sirocchie mie tortore, semplici, innocenti e caste, perché vi lasciate voi pigliare? Or ecco io vi voglio scampare dalla morte e farvi i nidi, acciò che voi facciate frutto e moltiplichiate secondo il comandamento del vostro Creatore [*Gen.*, I 22]».

E va santo Francesco e a tutte fece nido. Ed elleno, usandoli, cominciarono a fare uova e figliare innanzi a' frati, e così dimesticamente si stavano e usavano con santo Francesco e con gli altri frati, come se elle fosseno state galline sempre nutricate da loro. E mai non si partirono, insino a tanto che santo Francesco colla sua benedizione diede loro licenza di partirsi.

[15] *I fioretti*, cap. XXII: ed. Bughetti, pp. 91-92; ed. Vicinelli, pp. 325-326.

> E al giovane, che le avea date, disse santo Francesco: «Figliuolo, tu sarai ancora frate in questo Ordine e servirai graziosamente a Gesù Cristo». E così fu, imperò che il detto giovane si fece frate e vivette nell'Ordine con grande santità.

Ma per l'allodola, come abbiamo visto e come ancora potremo vedere, Francesco mostra un'attenzione particolare. C'è in questi racconti quasi sempre un tocco di levità scherzosa o ironica, che non disturba la intrinseca sacralità delle situazioni. Sembra a tutta prima una scena facile e ingenua. Ma molte sono e diversificate le interpretazioni. Ne esaminerò alcune, cominciando dallo scettico che, dopo secoli di fede ingenua o eterodiretta, richiama la ragione laica ai suoi doveri. Trascuro qui di necessità, rinviandolo ad altra occasione, il problema della concezione francescana della Natura, che comporta anche una analisi del *Cantico di frate Sole* o *delle creature*.

Francesco stregone?

Letterarietà delle leggende. A mia conoscenza il primo degli scettici moderni, che tuttavia dallo scetticismo non fu sottratto all'amore per Francesco, fu Nino Tamassia, professore di storia del diritto e del diritto ecclesiastico nell'università di Padova. Il suo libro *S. Francesco d'Assisi e la sua leggenda* uscì nel 1906[16], privo, a dire dell'autore stesso, della leggiadria di un Sabatier e appesantito di rude materia erudita. A torto dimenticato, la sua ricerca, anche quando eccede, si fonda su una acutezza di osservazione dei particolari. Tamassia sospende il sogno, il culto della bellezza; si fa forte della «biblica poesia» e mette l'uomo e le sue azioni sotto la lente della ragione. Egli si accorge che Tommaso da Celano, l'autore della prima vita di Francesco, raccolse i francescani sotto la sua protezione e tutti i miracoli e i prodigi riportò alla tradizione e ai metodi della agiografia, alle sue meravigliose leggende. Per questo la Vita del Celano «è un capolavoro, *forse il capolavoro dell'impostura monastica del secolo decimoterzo*»[17]. In sostanza Tamassia affida la figura di Francesco alla leggenda letteraria. Anche la predica agli uccelli viene riportata alla metodologia agiografica. Egli chiama in causa le narrazioni anteriori di padri e santi che hanno avuto rapporti amichevoli con vari animali, dagli orsi ai coccodrilli, fino a chiamarli fratelli. La leggenda della predica fatta a Bevagna, la prima agli uccelli, nacque da una forzatura dell'elogio di Gesù in Matth. VI 26: «Respicite volatilia caeli, quoniam non serunt neque metunt neque congregant in horrea: et Pater vester caelestis pascit illa». Il ragionamento di Tamassia fu severamente criticato venti anni dopo dal frate Michael Bihl[18], ma bisogna dire che conserva un suo fondamento di credibilità, che appartiene proprio al metodo storico di ricostruzione della genesi delle leggende. Nel nostro caso Francesco va dietro a un tratto genuinamente evangelico e Tommaso, innestando altre fonti della tradizione cristiana (Ambrogio, Cesario di Heisterbach, Sulpicio Severo) in un' "opera musiva", forza mirabilmente i fatti e inventa la tradizione[19].

---

[16] N. Tamassia, *S. Francesco d'Assisi e la sua leggenda*, Draghi, Padova, 1906.

[17] Tamassia, p. 109.

[18] M. Bihl, *De praedicatione a S. Francisco avibus facta*, «Archivum Franciscanum historicum», XX (1927), pp. 202-206.

[19] Cfr. Tamassia, pp. 80-81; Bihl, pp. 202 (sulle fonti), 204 (sull'opera musiva). Quanto a quest'ultima ricordo che Roberto Cardini ne fa un cavallo di battaglia dello stile compositivo di Leon

Se il francescano Bihl avesse letto il mirabile libro di mons. Francesco Lanzoni sulle leggende storiche, avrebbe con grande facilità, perché i passi sono ben registrati negli indici, potuto prendere atto che la descrizione della formazione di tante leggende francescane è del tutto simile alla formazione delle leggende laiche. Ecco alcuni di quei passi che per la loro tensione verso la verità fanno onore a un sacerdote che scrisse e pubblicò le sue scomode opinioni negli «Studi e testi» del Vaticano prima dei Patti Lateranensi[20]:

> Che la vita di s. Francesco d'Assisi abbia avuto molti punti di somiglianza con quella di Gesù è tesi storica innegabile; ma il lavorio di quasi due secoli portò questa somiglianza su tutti i punti della vita tanto da fare del Poverello una copia in tutto e per tutto conforme a Gesù.
>
> … l'autore dei *Fioretti* ha introdotto, nelle biografie di s. Francesco d'Assisi e de' suoi primi compagni, elementi desunti per lo più da fonti agiografiche antiche, ma li ha elaborati, plasmati e foggiati con tanto squisito gusto e con tatto così fino, da farne succo e sangue della vita del Poverello e de' suoi soci.
>
> Parecchi racconti dei Fioretti e di altri consimili documenti francescani, certamente non corrispondono (in tutto o in parte) alla realtà dei fatti esterni, ma sono verissimi di verità morale e psicologica…

La seconda delle tre citazioni corrisponde perfettamente all'idea che Tamassia aveva delle leggende francescane.

La voce delle immagini. Un romanziere francofono, Daniel Meurois, ci manda la sua soluzione all'interno di una interpretazione tra fantastica ed eretica dell'amore tra Francesco e Chiara. Il libro si intitola nella traduzione italiana *Francesco, l'uomo che parlava agli uccelli. Il segreto di Assisi*[21], dove la prima parte strizza l'occhio a film popolari su uomini e cavalli, e la seconda a polizieschi. Ma in realtà più rispondente al contenuto è il titolo originario *François des oiseaux.* Rinunziando a discutere la tesi del libro, che è arbitraria nella ricostruzione romanzesca e romantica, ma al fondo portatrice di qualche aspro-dolce verità, dico

Battista Alberti (*Mosaici. Il «nemico» dell'Alberti,* Bulzoni, Roma 1990). Sull'invenzione della tradizione in età moderna vd. *L'invenzione della tradizione*, a cura di E. J. Hobsbawm e T. Ranger, trad. it. E. Basaglia, Einaudi, Torino 1987.

[20] F. Lanzoni, *Genesi svolgimento e tramonto delle leggende storiche*, Tipografia poliglotta Vaticana, Roma 1925. Le tre citazioni che sopra sono riportate si trovano in Lanzoni, alle pp. 56, 109, 266. Di lui vd. il vivido e affettuoso ritratto tracciato da Augusto Campana, *Francesco Lanzoni*, «Diario cattolico» (Rimini), III, n° 4 (15 marzo 1929), pp. 3-4; rist. nei suoi *Scritti*, a cura di R. Avesani, M. Feo, E. Pruccoli, III, t. 1, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2014, pp. 151-154: Campana definisce Lanzoni «un grande ciclone che si abbatte senza rispetto sul Paese della Tradizione»; con Lanzoni la Chiesa dimostra di avere dentro sé stessa le armi della critica, sicché «non teme di riconoscere ella stessa quanto ci sia di fittizio nella propria storia; e ha il coraggio di adoprare ella stessa le forbici».

[21] Daniel Meurois, *Francesco, l'uomo che parlava agli uccelli. Il segreto di Assisi*, trad. it. di Daniela Muggia, Amrita, Torino 2008. L'opera è ignorata negli Atti del X convegno Pozzuolo Martesana 12 ottobre 2019 che contengono i discorsi tenuti da Marco Ballarin, Paolo Bartesaghi, Milvia Bollat, Paolo Canali, M. Chiara: *Le figure femminili nella vita di san Francesco*, Edizioni Biblioteca Francescana, Milano 2020.

che gli uccelli, soprattutto le allodole, fanno parte della scena come le *drôleries* nelle pagine miniate di manoscritti gotici; e ideologicamente sono una forma simbolica, che dal suo angolo gratifica, portando il suo contributo alla verità del mondo. Sul punto di morte questo Francesco, in parte inventato, ma che io non vorrei fosse gettato alle ortiche, chiama a sé Chiara e lentamente tira fuori a pezzi, con sofferenza, il suo mistero, che è quello di riconoscere l'unità dei corpi maschile e femminile, e ora riconosce nell'amore umano qualcosa come una prova dell'esistenza di Dio; ora ha capito che Dio «era una goccia di pioggia, un chicco di grano, la pietra di un muro, la bruma del mattino, il crepitare di una fiammella, il pistillo di un fiore, la farfalla che vi si posava: era tutto questo contemporaneamente; tutto ciò che il nostro sguardo poteva incontrare senza vederlo… soprattutto senza vederlo!»[22]. L'ha capito quando ha capito pericolosamente che Dio stava «anche nei corpi umani» e ne è disceso il Cantico delle creature, che fu un canto per Chiara. Ed è ora che Francesco accetta perfino che Chiara posi eroticamente la mano consolatoria sul ventre di un altro uomo morente accanto a lui. A Francesco Chiara osa sfiorare la fronte gelida con la mano e lui stesso pone le sue mani fra i capelli della donna. Allora, se Chiara finalmente è l'elemento che rivela e canta il Signore e tiene in unità il Signore e le creature, questa Chiara è, per logica di natura e di poesia, «il sole e la luna, l'acqua e la terra, il vento, la fiamma e le stelle del firmamento»[23]. Quando gli vennero in mente le prime parole del Cantico Francesco era disteso sull'erba e vide «una pratolina che sollevava il capo verso il cielo». A queste parole finalmente l'ultimo mistero si scioglie: «Penso che fu per mezzo suo che udii tutto quanto: era come il ponte di cui il mio cuore era in attesa per riuscire a dilatarsi… Sai, Chiarina, le pratoline mi hanno fatto sempre pensare a te»[24].

Gli uccelli hanno fatto parte di questo miracolo. Francesco ha saputo «parlare agli uccelli per immagini», ed essi gli hanno risposto allo stesso modo: forse ciò significa che «la semplicità che insegna al cuore è fatta più di immagini che di parole…»[25]. Nell'istante supremo in cui Francesco tiene immobile la mano fra i capelli di Chiara, anche il mondo si è fermato, sono soli Francesco, Chiara e gli uccelli su un pezzetto di terra, fuori del tempo. Tutta la volta celeste intona il suo canto. Sopra il capo dei due amanti gli uccelli, le allodole, «ripresero a cinguettare, e Francesco aprì gli occhi come a cercarli, davanti a sé, nel mezzo della sua stessa luce»[26]. Un attimo prima che si crei la leggenda con le sue forzature e falsità, Francesco torna ad essere un cavaliere e rivolge alla sua donna domande del rito matrimoniale: «Tu saresti allora la mia Dama, la mia Chiesa, colei che conduce a Lui; saresti Meryem, il Calice del Tempio […]. Vuoi essere la mia Meryem?». [Meryem è Maria, la nostra Madonna, ma qui è una figura che unisce nella devozione cristiani e mussulmani]. Chiara scoppia a piangere.

L'allegoria. Una raffinata studiosa di Francesco che ha usato con intelligenza

22 Meurois, *Francesco*, p. 155.
23 Meurois, *Francesco*, p. 167.
24 Meurois, *Francesco*, p. 167.
25 Meurois, *Francesco*, p. 160.
26 Meurois, *Francesco*, p. 168; qui anche la cit. che segue.

soprattutto le fonti iconografiche, Chiara Frugoni, medievista atea che qualcosa certamente deve al padre Arsenio, medievista cattolico, ha affrontato il problema delle prediche agli uccelli con un metodo, diciamo così, a base allegorica[27]. La Frugoni si riconosce nell'opinione diffusa che Francesco nutrisse una predilezione per gli uccelli, fondata sui testi sacri, su una sorta di gerarchia feudale che avrebbe premiato quegli esseri con titoli di nobiltà, su una corrispondenza fra vita e costumanze dei volatili con i frati, sul loro privilegio di poter vivere nell'aria. Ciò premesso, la compianta studiosa aderisce al racconto di una antica cronica di Matteo Paris, ripresa dall'inglese Roger of Wendover[28], che trasporta la prima predica agli uccelli da Bevagna a Roma e presenta un Francesco irato contro i romani per non aver voluto ascoltare le sue prediche e per questo deciso a rivolgere le sue parole ad esseri non dotati di ragione, ma degli uomini più puri e innocenti, gli uccelli appunto. Ma proseguendo l'analisi, entra in zone non del tutto governate da logica e prove: gli uccelli che ascoltano devotamente il santo e obbediscono ai suoi ordini di partire alla fine della predica, diventano allegorie degli strati sociali emarginati e poveri.[29] Al di là, poi, di questa debolezza della sua costruzione, la Frugoni non risponde, e lo fa consapevolmente, alla domanda se Francesco abbia realmente tenuto queste prediche. Essa vede, probabilmente a ragione, in questi racconti la raffigurazione del sogno che le classi sociali divise potessero essere ricondotte a unità e convivenza pacifica proprio dalla parola del santo, anche recuperando le profezie gioachimite, ma dichiara che non è suo scopo quello di anche solo discutere «se i fatti raccontati riguardo alla predica agli uccelli siano o no totalmente immaginari»[30]. A me pare che ci sia qui una forzatura del metodo warburgiano e panofskiano. Il ragionamento può avere un senso se il rapporto fra immagini e loro significato si mantiene entro i limiti del simbolo: ossia se è possibile vedere, anche al di là delle stesse intenzioni dell'autore, un riferimento più o meno esplicito e complesso a una situazione storica reale. L'allegoria comporta invece un rapporto necessario e unidirezionale fra l'immagine e il suo significato recondito. E questo non può essere il caso delle prediche di Francesco, se vogliamo escludere dall'indagine l'arbitrarietà. E il tutto, abilmente narrato e suggestivamente argomentato, risulta alla fine una battuta di arresto rispetto alla via aperta con leggerezza e acutezza da Tamassia.

27 Ch. Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, tutto il cap. VI, pp. 233-268.

28 Su ciò Francis D. Klingender, *St. Francis and the birds of the Apocalypse*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI (1953), pp. 13-23, con 5 tavole f. t.

29 È una tesi già sostenuta, con maggiore cautela, da F. Cardini *Francesco d'Assisi*, il quale (p. 27 n. 57) era partito anche lui dal racconto di Wendover; sarà poi ripresa, in altra prospettiva, da Andrea Armati, *Lo stregone di Assisi*, Eleusi Edizioni, Perugia 2008^2. Se dovessimo accogliere questa interpretazione, dovremmo di necessità, come Cardini del resto fa, ammettere che questo Francesco si pone consapevolmente nella direzione di «una condanna profetica alla città», laddove, anche tenuto conto del rapporto amichevole con la natura incontaminata e coi boschi, l'avventura francescana lungo tutte le biografie e lungo la tradizione iconografica scorse sul paesaggio storico i segni del fervore di vita delle città.

30 Frugoni, p. 249. Anche in ciò è stata preceduta da Cardini, *Francesco d'Assisi*, che aveva dichiarato (p. 16) senza mezzi termini che quello della «"veridicità" del rapporto tra Francesco e animali [...] è ovviamente uno pseudoproblema». L'analisi di Cardini rende ragione di questo suo a-priori; ma a mio parere è al metodo storico del tutto legittimo tentare anche la via della «veridicità».

La stregoneria. Abbiamo avuto le risposte possibili, ma fragili, di metodi scientifici applicati alle arti. Abbiamo avuto la risposta suggestiva della fantasia che pretende di lavare la storia. Arriva ora la risposta dissacratoria. E dice subito: Nossignori, tutto è una montatura per una cattiva commedia. Il falso predomina sul vero. Il san Francesco che conosciamo, dolce, parco, amabile, finisce per apparire stranamente mescolato con un alter che nega e umilia il poverello e mette a disagio i suoi affezionati seguaci. Questa quarta via interpretativa è ultrarazionalistica, rifiuta ogni beatificazione, ogni forma di miracolosità e si avventura a fare di Francesco uno stregone del tutto estraneo alle linee esegetiche fin qui sperimentate. Ne è autore Andrea Armati, con due libri che rovesciano la figura di Francesco e lo trasformano in un inedito mago o sciamano[31], che riprendono e portano alle estreme conseguenze indagini che hanno già in passato catturato numerosi studiosi[32].

Francesco, secondo Armati, vide che l'imitazione dello spirito evangelico nella cristianità era ridotto a un mucchio di ritualità vuote che tradivano la storia vera di Gesù. Allora uscì dalle belle città borghesi dell'Italia tardo-gotica, si stancò anche di predicare un vangelo di pietà e di amore sociale a uomini sordi. Provò a vivere nei boschi, e quando dai boschi usciva le mamme probabilmente afferravano i loro piccoli per metterli al sicuro, più spaventate che dall'apparizione del lupo vorace. Non fece alcuna predica agli uccelli. Non fu esattamente un santo, ma più della santità ebbe la virtù trascinante del greco chàrisma. Pensò di far leva sui contadini, per altro spregevoli, per una rinascita del cristianesimo, e ad essi si presentò col viso e le panoplie del pagano, dello sciamano addetto a controllare e indirizzare il corretto cammino della paganità agricola lasciata in eredità dalla romanità schiacciata, ma non vinta.[33] La Chiesa per parte sua cercò di cancellare tutto ciò che portava Francesco a sbandare fuori dell'ortodossia, con risultati spesso confusi. La tesi, come tutte le invenzioni che sovvertono clamorosamente la storia nota, ha le sue attrattive, ma più gravi sono le falle.

Armati parte dalla constatazione inoppugnabile, perché garantita da fonti diverse, che Francesco nella realtà della vita vissuta ebbe nei confronti degli uccelli e di altri animali tutt'altro atteggiamento che quello dell'innamorato fratello. Sono episodi e dichiarazioni particolarmente impressionanti. Leggiamoli. Così nella seconda Vita di Tommaso da Celano[34]:

31 Andrea Armati, *Lo stregone di Assisi* (cit. a n. 29); *Le stimmate dello sciamano* (cit. a n. 11).

32 E. Delaruelle, *S. Francesco d'Assisi e la pietà popolare*, in: *La religione popolare nel Medio Evo (Sec. VI-XII),* a cura di R. Manselli, Bologna 1983, pp. 231-250; R. Manselli, *Appunti sulla religiosità popolare in Francesco d'Assisi*, in: *Pascua Mediaevalia. Studies voor Prof. Dr. J. M. De Smet*, Universitaire Pers Leuven, Leuven 1983, pp. 295-309; A. Bartoli Langeli, *Le radici culturali della «popolarità» francescana*, in: *Il francescanesimo e il teatro medievale*, Società Storica della Valdelsa, Castelfiorentino 1984, pp. 41-58.

33 Sulla lotta secolare della Chiesa contro la 'paganità' e la 'superstizione' vd. J.-C. Schmitt, *Medioevo «superstizioso»*, trad. di Maria Garin, Laterza, Roma-Bari 2005; ed. speciale per Il Giornale, Milano 2006.

34 Tommaso da Celano, *Vita II*, pars II, cap. 151, §§ 199-200; ed. a pp. Collegii s. Bonaventurae, in «Analecta Franciscana», X, fasc. 1, p. 244; trad. it. L. Macali, p. 405. Dalla cura affettuosa che in questo passo dimostra per gli animali e dal desiderio che anche essi partecipino tutti della festa del Natale e mangino qualcosa in tale occasione il frate Paolazzi ricava la certezza che gli animali non sono esclusi

Cum de non comedendis carnibus collatio fieret, quia dies Veneris erat, respondit fratri Morico dicens: «Peccas, frater, vocans *quo Puer natus est nobis*. Volo», inquit, «quod etiam parietes tali die comedant carnes, et si non possunt vel de foris liniantur!». Volebat hoc die pauperes et famelicos a divitibus saturari et annonam et foenum plus solito bobus et asinis indulgeri.

Una volta che si faceva questione se si potesse mangiar carne il giorno di Natale venuto in venerdì, rispose a frate Morico, dicendo: «Pecchi, fratello, chiamando venerdì il giorno in cui ci è nato il Bambino. Voglio – soggiunse – che anche i muri in tale giorno mangino carne, che se non possono, ne vengano almeno spalmati al di fuori». Voleva che in questo giorno i poveri e gli affamati venissero nutriti in abbondanza e senza risparmio dai ricchi, e che ai buoi ed agli asini si desse pasto e fieno a volontà.

Così nel *Trattato dei miracoli* dello stesso Tommaso[35]:

De Hispania regrediens sanctus Franciscus, cum non potuisset iuxta votum Marrochium proficisci, aegritudinem incurrit gravissimam. Nam egestate cum languore afflictus et hospitio hospitis rusticitate pulsus, per triduum loquelam amisit. Viribus tandem utcumque resumptis, per viam gradiens fratri Bernardo dixit se, si haberet, de una avicula comesturum. Et ecce, per campum quidam eques accurrit, avem portans peroptimam; qui beato Francisco dixit: «Serve Dei, suscipe diligenter quod tibi clementia divina transmittit!». Suscepit cum gaudio munus, et Christum sui haberi curam intelligens, ipsum per omnia benedixit.

Tornando dalla Spagna, senza aver potuto, come era suo desiderio, raggiungere il Marocco, san Francesco si ammalò gravemente, sicché, sprovvisto di tutto, malato e cacciato di casa dalla villania dell'ospite, per tre giorni perdette la parola. Come riebbe alquanto le forze, camminando per via confidò a frate Bernardo che se ne avesse, avrebbe mangiato volentieri un po' di carne di uccello. Ed ecco da un campo sbucare in corsa un cavaliere che gli offre un uccello di ottima carne, dicendo: «Servo di Dio, accetta e gradisci ciò che ti manda la divina clemenza». Fu ben felice del dono, e comprendendo che era Cristo a prendersi cura di lui, lo benedisse e ringraziò con tutto il cuore.

Armati non s'accorge delle contraddizioni interne alla sua costruzione. Se gli episodi animaleschi sono momenti di un distacco dall'ortodossia e in particolare parlare agli uccelli è opera di magia, e quindi punibile severamente da parte della chiesa ufficiale, e se questi momenti sono acquisiti alla biografia di Francesco come festa, gioia, successo, dove sta la colpa? E se lo scopo dei biografi accreditati era quello di ripulire Francesco da ogni incrostazione che ledesse la sua santità, perché si è consentito che fossero celebrate con grande spazio le 'magiche' e pagane prediche agli uccelli? Ciò è evidentemente avvenuto perché per i biografi e per

dall'affratellamento universale del *Cantico di frate Sole*: cfr. C. Paolazzi, *Lode a Dio creatore e «Cantico di frate Sole»*, «Antonianum», XCIV (2019), p. 782.

35 Tommaso da Celano, *Tractatus miraculorum*, cap. V 34; ed. a pp. Collegii s. Bonaventurae, in «Analecta Franciscana», X, fasc. 1, Coll. S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas (Quaracchi), 1926, p. 285; trad. it. L. Macali, pp. 468 e 470.

le autorità ecclesiastiche le prediche agli uccelli non erano peccati da scomunica.
Il mio interlocutore può obiettare che nella vita vissuta di Francesco si registrano clamorosi casi di controsenso sulla questione animali. Egli ricorda correttamente che, dopo aver lodato gli uccellini e dopo essersi preoccupato che qualcuno pensi a non farli morire di inedia, lui stesso dichiara che avrebbe mangiato volentieri uno di essi; e in altra occasione divora con avidità un bel piatto di pesce spada. Nessuna obiezione. I due episodi avvengono durante una malattia del poverello, e allora bisogna tener conto della situazione contingente e dei bisogni di frate corpo, il quale esiste anche per Francesco e ricopre miseramente un'anima infuocata.
Su ciò le fonti sono concordi. Ne ricordo alcune. Dalla *Compilatio Assisiensis*:[36]

> Non verecundabatur beatus Franciscus per publica civitatum fratri infirmo carnes conquirere. Monebat tamen languidos patienter ferre defectus, nec consurgere in scandalum si eis non esset per omnia satisfactum.

> Francesco non si vergognava, per un frate malato, di andare questuando carne per la città. Esortava però i malati a sopportare pazientemente i bisogni e a non andar in collera, qualora non venissero soddisfatti in tutto.

In un mondo in cui la povertà imponeva agli strati più bassi della popolazione restrizioni alimentari gravissime e faceva apparire sul desco la carne solo in particolari e rare festività, la continenza imposta da Francesco aveva un significato che andava ben oltre gli obblighi religiosi e si può capire che le malattie, in molti casi determinate proprio da inedia, potessero costituire eccezioni costrette da necessità, da rispetto per la vita e da amore per gli altri fratelli. E tutto ciò comunque entro la regola del rispetto degli animali, all'insegna della pazienza e della fede nel soccorso del Signore. Ciò valeva naturalmente anche per altri cibi un po' più delicati del pane, e valeva per Francesco stesso. C'era una volta un frate anziano che se la passava male. Vedendolo il santo si mosse a pietà. I frati a quel tempo, malati o sani, «abbracciavano la povertà come fosse una ricchezza» e nelle malattie non ricorrevano a medicinali[37]:

> dixit ad seipsum beatus Franciscus: «Si frater iste summo mane manducaret de uvis maturis, credo quod prodesset illi». Et ideo surrexit quadam die summo mane secreto et vocavit fratrem illum et duxit illum in vineam que est iuxta eandem ecclesiam, et elegit quamdam vitem, in qua erant bone et sane uve ad manducandum. Et sedens cum illo fratre iuxta vitem, cepit de uvis comedere, ut non verecundaretur solus comedere; et manducantibus illis laudavit Dominum Deum frater ille…

> Francesco disse tra sé: «Questo frate, se di buon mattino mangiasse dell'uva matura, credo gli farebbe bene». Così un giorno, di nascosto, si alzò di buon mattino, chiamò quel frate, lo condusse nella vigna vicina a quella della chiesa, scelse una vite di buoni grappoli e, sedutosi con lui vicino alla vite, cominciò a mangiare l'uva, perché l'altro non si vergognasse di mangiarla da solo. Mentre mangiavano, quel frate prese a lodare il Signore Iddio…

36 *Compilatio Assisiensis*, ed. Bigaroni, XLV 1-2, pp. 98-99.
37 *Compilatio Assisiensis*, ed. Bigaroni, LIII 3-7, pp. 122-123.

A Fontecolombo presso Rieti Francesco fu costretto a dimorare per la malattia che aveva agli occhi. Il medico della città andò a visitarlo e poi volle restare a pranzo coi frati. Ma questi non avevano cosa da offrirgli che avanzi di pane, vino ed erbe. Erano a tavola, quando qualcuno bussò alla porta[38]:

> Exurgens unus de fratribus ivit et aperuit ostium. Et ecce quedam mulier apportans magnum canistrum plenum de pulchro pane et piscibus, mastillis gammarorum, mele et uvis quasi recentibus, que miserat ad beatum Franciscum quedam domina cuiusdam castri, quod distabat ab heremitorio quasi .vii. miliaria. Quibus visis, fratres et medicus ille mirati sunt valde considerantes sanctitatem beati Francisci.

> Un frate andò ad aprire, ed ecco una donna che portava un gran canestro pieno di buon pane e di pesci, pasticci di gamberi, miele ed uva quasi fresca, il tutto mandato a Francesco da una donna del castello, distante dall'eremo quasi sette miglia. A tal vista i frati ed il medico restarono grandemente ammirati, considerando la santità di Francesco.

Se poi i gamberi e la buona uva guarissero anche gli occhi, era affare che spettava al medico presente testimoniare. Una giustificazione del banchetto lucullliano era comunque trovata e Francesco poteva anche dimostrare di essere ospite gentile con chi gli faceva visita.

E chiudo con un altro cedimento di frate Francesco al piacere del pesce. Dimorava nel palazzo del vescovo di Rieti, quando si sentì molto male. Vedendolo «valde infirmus», «fratres rogabant ipsum et confortabant ut conmederet. Ipse autem respondit eis: "Fratres mei, non habeo volumptatem conmedendi, set si haberem de pisce qui dicitur squalus, forsitan conmederem!». Guardate l'arte di sottacere il desiderio con giri retorici quasi gesuitici, e poi di scoprirsi nel desiderio di un pesce prelibato, con l'ingenuità di un bambino.

> Et hiis dictis, ecce quidam apportabat canistrum, in quo erant tres magni squali bene parati et cuppi de gammaris, de quibus libenter comedebat sanctus pater, quos miserat ad ipsum frater Girardus, minister Reate.

> Appena detto questo, ecco un tale con tre bei squali in un canestro, già custoditi, e piatti di gamberi di cui volentieri si cibava il padre santo, mandatigli da fr. Gerardo, superiore di Rieti[39].

È questo fra tutti l'episodio apparentemente meno edificante. Pare di assistere agli atti di regalia diffusi in tutta la nostra Italia meridionale, in specie se il destinatario ha una funzione sociale o un'aria di rilevanza pubblica; e qui Francesco, oltre ad essere malato, risiede nel palazzo del vescovo.

Francesco ecologista?

Usciamo un poco dagli schemi irrigiditi dalla ripetizione acritica, usciamo dalla stretta biografia di Francesco e vediamo cosa è accaduto e cosa accade nel

[38] *Compilatio Assisiensis*, ed. Bigaroni, LXVIII 9-11, pp. 188-189.
[39] *Compilatio Assisiensis*, ed. Bigaroni, LXXI 3, pp. 198-199.

mondo più ampio. Vedremo che Francesco non è solo e che esiste una larga tradizione mitologica e poetica che guarda con amore e ammirazione agli uccelli. Potrei limitarmi a richiamare alla memoria del lettore l'occhio di Leonardo che cerca di carpire il segreto del volo; e con spericolato salto l'*Elogio* di Leopardi per quelle creature felici che volano e cantano.[40] Ma fra gli estremi non c'è il vuoto. In mezzo, prima, accanto, dopo c'è tutta una affascinante storia. C'è il sogno biblico di ricevere in dono le ali di colomba e volare, c'è il Vangelo, c'è la novellistica popolare, ci sono i *fabliaux* medievali, e prima c'era l'aruspicina etrusca e romana. C'è un poema che viene dall'Islam e porta nell'Occidente medievale il tema della lingua o canto degli uccelli del persiano Ad-din al-'Attar Farid (1136-1230), che è un inno dell'anima che va in cerca della divinità[41]; ma è anche l'apertura di un'altra sorta di metafisica o teologia poetica, quella dell'esistenza di una lingua preumana, comune a tutti gli esseri viventi[42], ovvero la lingua delle rondini che più non si parla, mito che perverrà anche a Pascoli e lo indurrà a trarne ragione per fondare la teoria che la lingua della poesia sia lingua degli uccelli, lingua morta e dimenticata[43]. Nell'Inghilterra medievale ci sono graziosi poemetti, i cui protagonisti sono gli uccelli: *The Owl and the Nightingale* (sec. XIII), il *Parliament of Foules* di Chaucer, e il *Cuckoo and Nightingale* (1403). E ci sono i trattati, che da Alberto Magno alla *Caccia degli uccelli* di Vincenzo Tanara (sec. XVII)[44], séguito della *Economia del cittadino in villa*, ai moderni manuali di Ornitologia, costeggiano Federico II, senza attingerne la forza e la simbolicità. E ci sono i canti di grandi poeti: come Hölderlin e Shelley e *La primavera* di Kleist, il *Paulo Uccello* del citato Pascoli, che a Francesco è direttamente debitore; e i canti di umili amanti che vorrebbero volare veloci alla loro bella, e quello per bambini «Augello e chi t'ha dato così felice stato», che riprende un tema evangelico, per arrivare all'inversione orrorifica del gioco con gli *Uccelli*, film del 1963 di un Hitchcock spiritato, confuso e soprattutto molto inferiore alla sua fama, cui seguì immediatamente una sorta di vendetta artistica attuata da Pasolini nel 1966 con *Uccellacci e uccellini*. Francesco sta nel gruppo, sta nella folla, anche se con un modo tutto suo, ma sta nella grande folla.

A quanti si ostinano a considerare Francesco padre della moderna ecologia, io dico, ripeto, che Francesco ecologista non fu e non poteva esserlo uno che aveva tanto rispetto e tanto amore per la natura da non osare insegnarle come comportarsi e da accettare qualunque fosse stato il suo comportamento, insomma da non pensare nemmeno lontanamente di comandare ai ghiacciai di contenersi o di sciogliersi. Mi trovo a dissentire da chi vuole trasformare Francesco in un mago o sciamano, fondandosi sulle sue contraddizioni, o piuttosto sulle sue pretese

---

[40] Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, con introd. e a cura di Walter Binni, Sansoni, Firenze 1969, I, pp. 152-155.

[41] *Il canto degli uccelli*, a cura di C. Saccone, SE, Milano, 2007.

[42] Cfr. E. Balducci, *Francesco*, pp. 134-135.

[43] Cfr. Alfonso Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, nuova ed., Le Monnier, Firenze 1971, p. 13, con rinvio a *Canti di Castelvecchio, Addio!*

[44] Vincenzo Tanara, *La caccia degli uccelli*, per cura di Alberto Bacchi Della Lega, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1886, rist. 1969. Cfr. p. 8: «La varia voce poi degli uccelli non è ella mirabile? Altra armoniosa e soave come quella dell'usignuolo, quella de' merli e d'altri; … e le allodole stando librate su l'ale in aria cantano»; e p. 33: «Questa allodola… canta soavemente».

contraddizioni, una volta definita arbitrariamente la sua ideologia. Ma devo riconoscere e rendere omaggio a una intuizione di Franco Cardini, quando in una lucida pagina affronta la questione della magia di Francesco[45]:

> Figlio di quell'area dell'Italia centrale che ha il suo centro nei Monti Sibillini fra Norcia e Ascoli Piceno, e che anche ai nostri giorni è una delle grandi riserve di cultura folklorica della penisola, Francesco sembra spesso pensare e agire in una temperie sospesa fra religiosità popolare e magia. Nell'ordalia dinanzi al sultano come quando parla con gli animali, quando scrive per frate Leone assediato da una tentazione una *chartula* di benedizione che ha indubbi contatti formali con il «breve» – la striscia di carta su cui si scriveva una formula magica e che, portata addosso, preservava da malattie e pericoli – come quando pronunzia, come qui [*scil.* nella preghiera al fuoco di temperare il suo ardore], una preghiera che sembra un incantesimo, egli ci lascia interdetti: sta ripercorrendo quasi istintivamente le vie di una religiosità sincera certo ma sotto il profilo formale eclettica: quella propria dei laici *illitterati* del tempo che, senza alcuna intenzione ereticale, adattavano alla fede cristiana gesti e formule di essa ben più antichi, conservati attraverso le generazioni? Si può davvero credere che, dopo un ventennio dalla *conversio*, dopo aver frequentato papi e cardinali e aver partecipato magari ai lavori di un Concilio ecumenico e senza dubbio a quelli dei Capitoli dell'Ordine, e dopo aver per giunta conseguito il diaconato, egli potesse restare ciò nondimeno attaccato a certe forme di religiosità popolare e acriticamente ricorrervi? O si deve piuttosto ritenere che in quegli estremi momenti della sua vita riemergessero vecchie, tenere usanze familiari, parole e gesti che sembravano dimenticati? Sta comunque di fatto che, come al di là di qualche somiglianza formale nessuna confusione può nascere tra l'atteggiamento di Francesco dinanzi alla natura e posizioni panteistiche, allo stesso modo nessun equivoco può sussistere riguardo a supposte componenti magiche della sua personalità e delle sue azioni. Sotto il profilo formale, è noto – ed è ovvio – che la preghiera e l'incantesimo si somigliano. Quella che tuttavia le distingue è che il presupposto della prima si fonda unicamente sulla volontà di Dio: il *fiat voluntas Tua* è la necessaria premessa di qualunque preghiera, almeno nel mondo delle religioni trascendenti e rivelate. Al contrario il presupposto del rito magico è che le occulte connessioni fra le cose possano essere attivate e condizionate da riti adatti sulla base di un puro meccanismo di causa-effetto: se il mago conosce la natura e sa con quali parole e quali gesti ad essa si comanda, può ottenere quel che vuole mediante la semplice esecuzione corretta del rito. Per questo preghiera e incantesimo, tanto simili sotto il profilo morfologico, sono opposti e inconciliabili sotto quello concettuale: almeno quando si crede in un Dio unico, Creatore e Signore della natura, onnipotente e assolutamente giusto e buono. In questo caso ogni ricorso al *fiat voluntas mea* della magia è illusorio nella misura in cui la natura è soggetta solo al Creatore, ed empio in quanto rappresenta una ribellione al volere di Dio. Se teniamo presente questa distinzione, ci accorgeremo che non può nascere alcuna ambiguità: quelle di Francesco sono sempre e soltanto preghiere.

Il ragionamento è teologicamente perfetto, salvo l'esclusione troppo perento-

[45] Franco Cardini, *Francesco d'Assisi* (edizione speciale per il Giornale), Mondadori, Milano 1989 (Biblioteca storica, 39), pp. 264-265. Ma il problema del «tessuto folklorico» che fa da sfondo al mondo francescano Cardini aveva già visto nell'art. più volte cit. *Francesco d'Assisi e gli animali*.

ria e immotivata di una tangenza con il panteismo (su ciò mi permetto di rinviare ad altro mio futuro intervento a proposito di Francesco e il paesaggio). Qui faccio solo due piccole osservazioni, una sulla magia in generale e uno sulla coerenza. È vero che l'operazione magica si fonda sulla possibilità che le interconnessioni fra le cose possano essere attivate dal rito operato dal mago, ma ancor prima è necessaria la premessa che fra le cose esista una interconnessione e che nelle cose non ci sia solo una inerzia vegetativa determinata e immutabile dalla semplice volontà dell'uomo, che anzi nella natura stessa delle pietre, delle stelle, delle piante e degli animali ci sia un *mana*, una forza latente, una energia non necessariamente pigra e inattiva, che, come un vulcano spento per secoli può svegliarsi in tempi e in modi a noi inconoscibili, e pure da certi sistemi neurologici, non malati, ma rari entro la regola, registrabili come vengono registrati prima dell'evento da molte specie animali, quali cani, galline, cavalli e altre bestie domestiche. Non si offenderà san Francesco se lo affratello momentaneamente ad alcune specie animali.

E veniamo al punto spinoso della coerenza. Premesso che trovo giusto mettere nel conto i momenti in cui Francesco sembra discostarsi dall'amore per gli animali, si deve anche riconoscere più apertamente di quanto non si faccia che Francesco aveva carattere e che l'imitazione di Cristo, l'umiltà, la *pietas* non gli impedivano arrabbiature, sfoghi e cedimenti umani di varia natura: non gli impedirono di rimproverare un frate fannullone e di chiamarlo frate Mosca, di maledire a morte una scrofa che aveva ucciso un agnellino, non gli impedirono di rivolgere parole scortesi a un contadino fastidioso, non gli impedirono di desiderare una moglie e dei figli come tanti uomini qualsiasi, non gli impedirono atteggiamenti altezzosi al limite della scortesia nei confronti di un papa che lo aveva invitato a cena alla sua mensa, non gli impedirono di aver paura della cauterizzazione e di invocare da frate fuoco di avere pietà del suo dolore, non gli impedirono di amare due donne e, davanti alla morte, di lasciare Chiara sola nella sua solitudine lontana e consentire che Giacoma lo consolasse con un mostacciolo e accogliesse le sue spoglie. La verità è che l'amore per gli animali di Francesco appartiene a grande e nobile filone medievale, che affonda le radici nell'antico *Fisiologo*, che cerca di acquisire una conoscenza e una familiarità meno selvaggia con gli animali, pur restando entro i limiti di un antropocentrismo egoistico e di una indiscutibile superiorità dell'uomo su bestie selvatiche e domestiche. Il rovescio dell'antropocentrismo e lo sforzo più grande di accostamento e di fratellanza con gli animali da parte di Francesco è affidato alla poesia del *Cantico di Frate Sole* o *delle creature*. Ricordo a qualcuno che anche Francesco homo era.

Ma c'è forse anche un altro modo di vedere il rapporto di Francesco con gli animali e di valutare il suo diverso comportamento nei confronti di diversi animali e di diverse specie. Posto che gli animali che riempiono le pagine delle biografie sono numerosissimi, si può ipotizzare che essi costituiscano quasi una società parallela a quella degli uomini e come quella umana questa sia composta di esseri buoni e esseri cattivi, di felici e infelici, di miti e feroci, e che dunque essi non meritino indiscriminatamente affetto, ma caso per caso i sentimenti acconci ai loro comportamenti, ferma restando la tensione verso la realizzazione di una famiglia unita nella gioia e nella gratitudine verso il Creatore.

E anche possiamo far nostre alcune riflessioni di Raul Manselli. In maniera meno articolata, ma altrettanto aderente al cammino umano di Francesco, il Manselli sottolineava l'adesione del santo alla religiosità 'popolare'. I contempo-

ranei sentirono in lui rivivere Cristo proprio per l'umiltà di uno che sapeva «di non essere teologo, di non essere maestro, di non potere insegnare ad altri…»; Francesco non obbedì a direttive definite, e si mosse in una grande autonomia, perché, come lui stesso spiega nel *Testamento*, «postquam Dominus dedit mihi de fratribus, nemo ostendebat mihi quid deberem facere»[46].

Ho detto poco fa e ripeto che Francesco homo era, e l'espressione mi viene alla mente dal ricordo della sorte del tribuno Cola di Rienzo e delle contraddizioni umane che lo portarono alla rovina.[47] La contraddizione in Francesco fra amare gli uccelli e desiderare di mangiarne uno si spiega in parte, come ho già accennato, con l'oppressione di una malattia; ma rivela quanto egli fosse veramente la novella incarnazione di Cristo, se si deve stare alla teologia che fa di lui vero Dio e vero uomo, e se i vangeli ce lo descrivono morente sulla croce mentre chiede al Padre se può passare quell'amaro calice, e per i più avveduti cristiani in quel momento egli dismette di essere vero Dio e solamente e semplicemente si comporta come uomo, anzi *è vero uomo*.[48]

Vorrei concludere questa parte riportando il mio lettore alla miniatura Londinese cui ho già fatto cenno. Il cod. è il Royal 19. B. XV, sec. XV in., della British Library. Al f. 37v[49] c'è la miniatura che ci interessa (fig. 1). Essa viene attribuita all'artista del Salterio della regina Maria, e illustra *Apoc.*, XIX 17-18, in francese: un angelo bellissimo in piedi, a sin., con ali tutte aperte, capigliatura a riccioli tipicamente francese, parla agli uccelli indicandoli con l'indice della destra. Gli uccelli stanno appollaiati su un albero stilizzato e sono di diverse specie, ma tutti di una certa corposità, non passerotti; a terra altri uccelli trampolieri dal lungo becco e un pappagallo; in una tana rannicchiato un coniglio. Sotto la figura il testo dell'Apocalisse in francese, che io qui riporto al suo originale latino:

> Et vidi unum angelum stantem in sole, et clamavit voce magna, dicens omnibus avibus quae volabant per medium coeli: «Venite, et congregamini ad caenam magnam Dei; ut manducetis carnes regum, et carnes tribunorum, et carnes fortium, et carnes equorum, et sedentium in ipsis, et carnes omnium liberorum et servorum et pusillorum et magnorum».
>
> E vidi un angelo che stava dritto contro il sole, e gridò con forte voce, dicendo a tutti gli uccelli che volavano in mezzo al cielo: «Venite e adunatevi per la cena grande di Dio; per mangiare le carni dei re, e le carni dei tribuni, e le carni dei potenti e le carni dei cavalli, e di quelli che siedono su di loro, e le carni di tutti, liberi, e servi, e piccoli e grandi.

---

46 Manselli, *Appunti sulla religiosità,* p. 31; cfr. *Testam.*, 14 (*Letteratura francescana*, I, p. 222).

47 Anonimo Romano, *Cronica*, cap. XXVII; a cura di G. Porta, Adelphi, Milano 1979; rist. 1981, p. 196**.** Su origine e storia del detto vd. R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, BUR, Milano 2007[16], n[i] 506 e 1294.

48 Cfr. l'intensa pagina, profondamente cristiana, di Antonio Cassese, *Kafka è stato con me tutta la vita*, postfazione di Maria Fancelli, Il Mulino, Bologna 2014, p. 131; da me ripreso in *Gethsemani*, «Il Grandevetro», XL, n° 227 (primavera 2016), p. 33.

49 Margaret Rickert, *La miniatura inglese dal XIII al XV secolo*, Electa, Milano 1961, tav. 34, pp. 9, 12, 21; Klingender, *St. Francis and the birds,* tav. 5b.

Il passo dell'*Apocalisse* si riallaccia a uno di Ezechiele, XXXIX 17:

> Tu ergo, fili hominis, haec dicit Dominus Deus: «Dic omni volucri et universis avibus, cunctisque bestiis agri: "Convenite, properate, concurrite undique ad victimam meam, quam ego immolo vobis, victimam grandem super montes Israel: ut comedatis carnem, et bibatis sanguinem"».

> Tu dunque, figlio dell'uomo, questo ti dice il Signore Dio: «Dì a tutti i volatili e a tutti gli uccelli, e a tutte le bestie del campo: "Radunatevi, affrettatevi, correte da ogni dove alla mia vittima, che io immolo per voi, una vittima grande sui monti di Israele: affinché ne mangiate la carne e beviate il sangue"».

In realtà la scena apocalittica non ha nel codice Londinese la sua unica manifestazione figurale, come in un primo momento ho creduto. Klingender[50] l'ha sapientemente raccordata a tutto un filone artistico inglese. Ma la sua ricostruzione va in direzione opposta a quello che intravedo io. Klingender attribuisce a quelle immagini apocalittiche la simbologia storica del conflitto tra papato e impero per la supremazia del potere terreno, la rovina dell'impero e di Roma, il sogno e nello stesso tempo la fine dell'ideale cavalleresco, il desiderio di un nuovo patto di amore in parte fondato anche sul gioachimismo; ma tutto ciò, attinto a una interpretazione forzata della predicazione agli uccelli e fuso artificiosamente con una predica 'politicizzata' di Francesco, suona molto bello storiograficamente e anche un po' freudianamente, ma è un immenso grattacielo arbitrario. A me pare che la tradizione francescana italica abbia attinto per qualche via a quella inglese. E anche questo episodio confermerebbe la teoria di Tamassia sulla genesi delle leggende, che per nascere devono ancorarsi a storie e fatti già narrati e su di essi costruire fino alla falsificazione e all'invenzione. Sono dunque decisamente orientato a credere che Francesco e il francescanesimo avessero anche questi passi biblici dietro di sé, nella loro formazione spirituale. Richiamo però anche con tutta forza l'attenzione su un aspetto della vicenda che è l'inversione del tema fatto proprio, e questo è aspetto non raro del rapporto nel meccanismo culturale della ricezione e risemantizzazione. Assumendo lo schema iconografico dell'angelo apocalittico, il francescanesimo gli ha tolto la componente guerresca, lo ha depurato proprio di tutti gli aspetti apocalittici, macabri e disgustosi della violenza biblica e di quella terrena della contemporaneità, e, coerentemente con il suo pacifismo, ha trasformato il discorso in battaglia di pace, di amore, di fratellanza universale, di bellezza per il presente. La Frugoni ha fatto propria quella costruzione, di Klingender, perché anche qui, con forzatura, il percorso esegetico della predica agli uccelli si collega immediatamente nel tempo con l'invenzione delle stimmate, e purtroppo è sempre facile cadere nell'errore dell'adagio "post hoc, propter hoc".

Per il credente la predica agli uccelli è destinata a restare uno dei segni della «misteriosa capacità» di Francesco «di entrare in dialogo con tutte le creature», in «una specie di democrazia cosmica in cui, in deroga all'antropocentrismo allora come oggi imperante, il dominio dell'uomo sugli animali è sostituito da

[50] Klingender, *St. Francis and the birds*, tav. 5b, ma priva della fonte biblica.

una mutua obbedienza»[51]. Per tutti è possibile, certamente, e scientificamente legittimo cercare le vie più segrete e meno 'francescane' di spiegazione di questi comportamenti di Francesco, e magari giungere a conclusioni sorprendenti; ma a chi scrive pare di evidenza immediata che la spiegazione più ovvia del rapporto di Francesco con gli animali e in specifico con gli uccelli, sia quella che fa perno su un rapporto e un messaggio di amore.

«Se un giorno parlerò all'imperatore…»

Raccontano concordi lo *Speculum perfectionis*[52] e la *Compilatio Assisiensis*:[53]

Nos qui fuimus cum beato Francisco et scripsimus haec, testimonium perhibemus quod multoties audivimus eum dicentem: «Si locutus fuero imperatori, supplicando et suadendo dicam sibi ut amore Dei et mei faciat legem specialem quod nullus homo capiat vel occidat sorores alaudas nec faciat ipsis quidquam mali. Similiter quod omnes potestates civitatum et domini castrorum et villarum teneantur omni anno in die Nativitatis Domini compellere homines ad proiciendum de frumento et aliis granis per vias extra civitates et castra, ut habeant ad comedendum maxime sorores alaudae et etiam aliae aves in tantae sollemnitatis die.

[…] volebat quod tali die omnis christianus in Domino exultaret atque, pro eius amore, qui semetipsum nobis donavit, omnes non solum pauperibus, sed etiam animalibus et avibus largiter providerent.

Noi che vivemmo col beato Francesco e che abbiamo scritto queste memorie, possiamo testimoniare di averlo sentito dire più volte: «Se un giorno parlerò all'imperatore, supplicandolo e persuadendolo lo pregherò che, per amore di Dio e mio, faccia un'ordinanza scritta, che nessuno prenda le sorelle allodole o faccia loro del male. Vorrei pure che tutti i podestà delle città ed i signori dei castelli e villaggi siano obbligati ogni anno a Natale, a costringere la gente a spargere frumento ed altri semi lungo i sentieri fuori delle città e castelli, perché gli uccelli, ma soprattutto le allodole, in un giorno di così grande solennità abbiano di che mangiare».

[…] voleva che, in quella ricorrenza, ogni cristiano si rallegrasse nel Signore, e per amore di colui che diede se stesso a noi, tutti provvedessero abbondantemente non solo ai poveri, ma anche agli animali e agli uccelli.

Conferma il primo grande biografo, Tommaso da Celano, nella *Vita seconda*[54]:

Volebat hoc die pauperes et famelicos a divitibus saturari, et annonam et foenum plus solito bobus et asinis indulgeri. «Si locutus», ait, «fuero Imperatori, supplicabo constitutum fieri generale, ut omnes qui possunt frumenta et grana per vias proiciant, ut die tantae sollemnitatis abundent aviculae, praecipue sorores alaudae».

Voleva che in questo giorno [Natale] i poveri e gli affamati venissero nutriti in abbondanza e senza risparmio dai ricchi, e che ai buoi ed agli asini si desse pasto e

51 E. Balducci, *Francesco*, pp. 209 e 137.

52 *Speculum*, XII 114; ed. Sabatier, p. 225. Riporto il testo Sabatier e rinuncio a segnalare qualche insignificante differenza della *Compilatio*; mia è la traduzione.

53 Ed. Bigaroni, XIV 2-8, pp. 46-49.

54 Tommaso da Celano, *Vita II*, pars II, cap. CLI, § 200; ed. in: «Analecta Franciscana», X, fasc. 1, Coll. S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1926, p. 244; trad. it. Macali, pp. 405-406.

fieno a volontà. «E se avrò modo di parlare con l'Imperatore – diceva – gli chiederò di fare una disposizione generale in forza della quale tutti quelli che ne hanno possibilità, riversino nelle vie grande quantità di frumento e di grano, perché in un giorno così solenne tutti gli uccellini, ma specialmente le sorelle allodole, ne abbiano in abbondanza».

Ma parla sul serio Francesco o sta celiando? Se un poco lo si è frequentato, ogni sospetto di scherzo vola via. Francesco doveva pensare del tutto seriamente a un tentativo di acquisire alla sua battaglia persino l'imperatore e non doveva essere molto lontano dal progetto di codificazione di un diritto degli animali, non diverso da quello che propone Luigi Lombardi Vallauri o dalla legge, di cui abbiamo discusso col solito furore, che dovrebbe disciplinare la salvaguardia della biodiversità come estensione dell'art. 9 della Costituzione. Intanto diciamo subito che, se di un imperatore si deve far questione, questo non può essere che Federico II di Svevia, il sovrano morto nel 1250, quindi ben un quarto di secolo dopo Francesco. L'incontro sarebbe stato possibile, ma è bene essere subito chiari e senza illusioni: non ci fu. Questo non ci libera tuttavia da un, sia pure tenue, rimprovero a quei biografi antichi e moderni del santo che neppure nominano Federico, come pure a quelli di Federico che non nominano il santo. Al contrario merita tutta la lode il grande libro su Federico di Ernst Kantorowicz, dove Francesco ha uno spazio e un rilievo storicamente significativo.[55] E tuttavia nemmeno Kantorowicz fa menzione dell'episodio ricordato dall'Anonimo Assisiate.

Se mancano i dati certi, al loro posto si collocano le leggende. La più nota è quella che vuole che i due si siano incontrati nel castello di Bari.[56] Francesco vi si sarebbe recato per ammonire il popolo e i nobili; e in quell'occasione Federico avrebbe mandato a Francesco una malafemmina per tentarlo; ma il tentativo fallì e Federico, lasciata la corte, si intrattenne per ore ad ascoltare il santo che lo ammonì sulla salute dell'anima. Un'altra leggenda vuole che Federico II, su richiesta di frate Elia, abbia contribuito alla costruzione della basilica di Assisi, assoldando e inviando sul posto il famoso (e forse inesistente) architetto Jacopo. La storia, raccolta con sorprendente ingenuità da Ivan Gobry[57] è stata severamente sottoposta a critica da Henry Thode[58] e nessuno le dà più credito. Fu probabilmente un gesto politico di apertura verso il papa il desiderio espresso a Marburg di essere ricordato nelle preghiere dai francescani[59].

Francesco e Federico non si incontrarono mai, ma la storia non è solo un tessu-

[55] E. Kantorowicz, *Kaiser Friedrich der Zweite,* Bondi, Berlin 1927-1930; *Federico II, imperatore*, trad. it. di G. Pilone Colombo, Garzanti, Milano 2000³. Su Kantorowicz e la sua opera federiciana vd. *Friedrich II., Tagung des Deutschen Historischen Instituts in Rom im Gedenkjahr 1994*, hg. v. A. Esch u. N. Kamp, Niemeyer, Tübingen 1996.

[56] L. Wadding, *Annales Minorum seu trium ordinum a s. Francisco institutorum*, II, ed. secunda, Typis Rochi Bernabò, Romae 1732, pp. 41-42, cap. 16; ma Kantorowicz, *Federico II*, pp. 138 e 158, la ritiene del tutto infondata. Cfr. anche Thode, *Francesco d'Assisi,* p. 492 n. 50; e E. Horst, *Federico II di Svevia*, trad. di G. Solari, Rizzoli, Milano 1981, p. 134.

[57] I. Gobry, *San Francesco*, traduzione di F. Piovano, presentazione di M. Scotti, Salerno Ed., Roma 2004, p. 330.

[58] Thode, *Francesco d'Assisi,* p. 173.

[59] H. Houben, *Federico II, imperatore, uomo, mito*, Il Mulino, Bologna 2009, p. 49.

to di fatti, di idee e di passioni, ad essa appartengono anche i sogni, le fantasie, le leggende. E nel racconto di questo intreccio è stato maestro il Kantorowicz. Con grande penetrazione e con autentica partecipazione passionale egli ha esposto il senso del rapporto profondo che unisce e divide Federico e Francesco, questi due giganti che si son trovati a vivere lo stesso dramma di civiltà da sponde diverse. E quel libro degli anni Venti del secolo passato, che furono terribili per l'Europa, non invecchia col tempo e col progredire delle ricerche. Federico e Francesco appuntavano le loro armi contro gli stessi nemici, la curia romana, i suoi intrighi e la sua immersione nelle ricchezze e nei privilegi del mondo, il potere temporale dei papi, l'uso strumentale della natura, e miravano agli stessi fini quando proponevano come ideale di vita la povertà, guardavano con ammirazione gli uccelli e il loro volo, e prevedevano già il trionfo del volgare sul latino[60]. Ma i due non potevano incontrarsi sul campo, perché uno usava le armi della forza, della legge e della politica, l'altro quelle indifese, ma non meno potenti, dello spirito e della poesia. Entrambi quelle della parola. Sono pagine memorabili quelle di Kantorowicz[61]. Così sulla povertà:

> L'«imperatore della riforma» sembrò d'improvviso strettamente apparentato a san Francesco: chi voleva rinnovare il tempo di Augusto, aveva necessariamente bisogno d'una chiesa quale era stata nell'impero antico; e quando il santo voleva la chiesa delle origini (e più fortemente di lui il suo ordine, che sperava di sottentrare nell'ufficio al clero corrotto come *generazione nuova*), si rinnovava, per converso e involontariamente, il concetto che al tempo degli apostoli doveva corrispondere il tempo d'Augusto.
>
> Il santo, che aveva d'occhio solo il risanamento della chiesa, non aveva certo coscienza delle conseguenze; laddove Federico II percepiva il quadro generale e vedeva che il suo impero era ancora in grado di far proprio il massimo movimento dell'epoca, anzi che l'impero romano poteva essere tenuto in piedi soltanto in

[60] Dissente da questi accostamenti E. Pispisa, *Medioevo fridericiano e altri scritti*, Intilla, Messina 1999, tendendo a collegare piuttosto gli innegabili aneliti religiosi di Federico alla tradizione gioachimita, e appoggiandosi ad analisi di H.M. Schaller, *Il rilievo dell'ambone della cattedrale di Bitonto: un documento dell'idea imperiale di Federico II,* «Archivio storico pugliese», XIII (1960), pp. 40-60; poi *L'ambone della cattedrale di Bitonto e l'idea imperiale di Federico II*, con contributi di E. Paratore e R. M. Kloos, «Quaderni Bitontini», I (1970), pp. 19-39; testo tedesco: *Das Relief an der Kanzel der Kathedrale von Bitonto. Ein Denkmal der Kaiseridee Friedrichs II.*, «Archiv für Kulturgeschichte», XLV (1963), pp. 295-312; rist. in: *Stupor mundi. Zur Geschichte Friedrichs II. von Hohenstaufen*, hg. v. G. Wolf, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1982[2], pp. 299-324, e nella sua raccolta *Stauferzeit. Ausgewählte Aufsätze*, Hahn, Hannover 1993 (MGH, Schriften, 38), pp. 1-23. Ma con tutto il rispetto per studiosi del valore di Schaller e Pispisa, devo ribadire che per me la superba visione di Kantorowicz mantiene tutto il suo fascino. E sospetto che sulle scelte di Schaller e Pispisa facciano malamente aggio le moderne teorie del potere che rifiutano sempre più decisamente la perennità della delega e proclamano al contrario la sua relatività e revocabilità.

[61] Kantorowicz, *Federico II*, rispettiv. pp. 625 e 325. Le condivide Horst, p. 133. Sulla religiosità di Federico, sui suoi buoni rapporti pratici con vari ordini mendicanti e in particolare coi francescani vd. anche i più recenti contributi di G. Barone, *Federico II di Svevia e gli Ordini Mendicanti*, «Mélanges de l'École française de Rome», Moyen Âge - Temps modernes, XC (1978), pp. 607-626; D. Berg, *Staufische Herrschaftsideologie und Mendikantenspiritualität. Studien zum Verhältnis Kaiser Friedrichs II. zu den Bettelorden*, «Wissenschaft und Weisheit», LI (1988), pp. 26-51, 185-209; H.M. Schaller, *Die Frömmigkeit Kaiser Friedrichs II.*, «Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters», LI (1995), pp. 493-513.

società con un papa francescano, angelico. Qui lo Staufen anticipava la grande visione universale di Dante: un papa povero, simile a Pietro, accanto a un imperatore possessore di tutte le ricchezze, simile ad Augusto: ambedue insediati direttamente da Dio.

E sulla natura:

Si è spesso notato come il libro sulla falconeria segni una svolta nel pensiero occidentale: l'inizio della scienza sperimentale in occidente. Ci si ricordi, dunque, anche qui, dell'antagonista di Federico II, Francesco d'Assisi, a cui si fa spesso risalire il nuovo senso della natura. Certo, diversi erano gli organi con cui afferrare questa natura: mentre lo Staufen, il primo intelletto a guardare con occhi concreti, scruta le leggi eternamente eguali della natura e della vita in tutta la gerarchia delle specie, Francesco d'Assisi, il primo forse a guardare con gli occhi dell'anima, accoglieva la natura primigenia e la vita come miracolo, e sentiva in ogni essere vivente lo stesso alito celeste. In Dante si avrà la congiunzione di ambedue i modi.

Preludi di umanesimo, esercizi di retorica ed equilibri fra realtà e poesia nel mondo federiciano

È su questo scenario che credo si possano capire origine e senso dell'aneddoto da cui siamo partiti e di altri episodi che sembrano ad esso collegati. Quando la voce popolare porta all'Anonimo della *Compilatio* il racconto di un progetto di Francesco di proporre a Federico un editto a protezione delle allodole, può risicatamente farsi eco di qualcosa di vero, ma può essere anche il punto d'arrivo di una diceria, di una sorta di propaganda o persino di una versione scherzosa e quasi parodica del francescanesimo creaturale. Io propendo a pensare a quest'ultima interpretazione. Mi induce a questa soluzione il ritorno alla memoria di una lettera immaginaria (*fingierter* o *erfundener Brief* direbbero i tedeschi), di quelle che si componevano nelle scuole come esercitazioni per apprendere l'*ars dictaminis* e di cui sono stati trovati esempi spassosi proprio nel mondo federiciano. Penso alla lettera in latino degli animali del Regno di Puglia ai loro colleghi, scoperta e pubblicata da Wilhelm Wattenbach e da me altra volta tradotta[62]. La

[62] La lettera è tramandata dal cod. 1275 (J. 743) [ex 1043.743] della Bibliothèque Municipale di Reims, sec. XIII ex., f. 43rv (xii), da dove l'ha trascritta C. Rodenberg per conto di Wattenbach. Cfr. H. Loriquet, *Manuscrits de la Bibliothèque de Reims*, II 1, Plor, Paris 1904, rist. 1979 (Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, Départments, XXXIX), pp. 398-437, a p. 404; W. Wattenbach, *Über erfundene Briefe in Handschriften des Mittelalters, besonders Teufelsbriefe*, «Sitzungsberichte der k. Preuss. Akademie der Wissenschaften zu Berlin», 1892, 1, pp. 91-123, a pp. 93-95; C. Rodenberg, *Die Vorverhandlungen zum Frieden von San Germano 1228-1230*, «Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde», XIII (1893), pp. 177-205; W. Wattenbach, *Beschreibung einer Handschrift der Stadtbibliothek zu Reims*, ivi, pp. 491-526, a p. 494. La mia traduzione sta in M. Feo, *3 lettere facete*, «L'almanacco dell'altana», 2003, pp. 151-156; era stata già utilizzata nel corso universitario *Antichi testi carnevaleschi*, Firenze 1995-1996. L'edizione di Wattenbach è stata riproposta da F. Delle Donne, *Narrativa zoologica, letteratura romanza ed epistolografia cancelleresca latina in epoca sveva*, in: *Il miglior fabbro. Studi offerti a Giovanni Polara*, a cura di A. De Vivo e R. Perrelli, Hakkert, Amsterdam 2014 (Supplementi di Lexix, LXIX), pp. 323-338; piccoli brani riporta P. Morpurgo, *L'idea di natura nell'Italia normannosveva*, CLUEB, Bologna 1993, p. 156. Io ho potuto ricontrollare la lezione del codice su una scansione messa gentilmente a disposizione dalla Biblioteca nella persona del sig.

lettera nell'unico testimone noto è adespota. Ma un grande esperto del mondo federiciano, Hans Martin Schaller, ne ipotizzò autore Terrisio di Atina,[63] maestro intelligente, sorridente, devoto agli Staufer. Di Terrisio conosciamo ancora un inno per Federico II, la lettera alle meretrici del Regno in difesa dei poveri studenti, quella della Pecunia, e il sottoscritto gli ha attribuito la lettera del cavallo perfetto, e, con circospezione, il carteggio fra il Leone da una parte e l'Asino e la Volpe dall'altra[64].

Riporto qui di seguito il testo della lettera degli animali selvatici *(fere)* di Puglia in una mia nuova edizione e con la mia traduzione riveduta per la sua rarità bibliografica. Divido il testo in paragrafi, e lo arricchisco di due apparati, uno delle lezioni, l'altro di commento. R = cod. di Reims; Watt. = Wattenbach, DDonne = Delle Donne. Poiché sembra che l'autore riecheggi una lettera di Giacomo di Vitry del 1221 e poiché si fa allusione alla regola bullata del 1224, deduco che la lettera degli animali sia da collocare a dopo questa seconda data, dunque probabilmente vivo Francesco. Ho sanato il testo in sei punti: §§ 1, 3, 4, 8, 25, 30.

[1]Universis animalibus eadem lege viventibus fere [bestie] de regno Apullie, gressus eligere tuciores.

[2]Communis participii Regula nos monere vos ammonet, et a nobis ipsis addicimus, quod vestram innocenciam cupimus edocere. [3]Cottidiane siquidem retributionis experiencia cognita, quid de vobis futurus eventus insinuet, infallibiliter sillogizat. [4]Nam, cum ad hoc nostra creata sint corpora, ut fuge semper presidium amplectamur et timoris nos species apprehendat, de quibus canes peribent testimonium veritatis, [5]prout in hoc nostra mutetur condicio, cui naturalis conveniencia suffragatur, argumentum ex impossibili formaretur.

[6]Licet ergo sit nobis lex eadem et condicio non diversa, in hoc precipue status noster relevatus esse dignoscitur, quod, quamquam non perpetuo, temporali tamen utimur privilegio libertatis. [7]Princeps enim gencium, cui terra favet, quo mare stupet, de cuius potencia sol et luna mirantur, de nostra et nostrorum visitatione letatus, quem nostra presencia recreat, [8]quem noster ludus renovat, nolens nos esse subditos, sub cuiuslibet pedibus conculcari, [9]nolens etiam, ut capta de

Frédéric Mongin attraverso il website «Virtual Library of Medieval Manuscripts» al permalink https://bvmm.irht.cnrs.fr//consult/consult.php?reproductionId=4887.

[63] Un perfetto sguardo d'insieme su tutta questa produzione letteraria offre H.M. Schaller, *Scherz und Ernst in erfundenen Briefen des Mittelalters*, in: *Fälschungen im Mittelalter. Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica, München 16.-19. September 1986*, V, Hahn, Hannover 1988 (MGH, Schriften, 33), pp. 79-94; rist. nella sua *Stauferzeit,* pp. 129-144.

[64] Per l'inno vd. F. Torraca, *Maestro Terrisio di Atina*, «Archivio storico per le province napoletane», XXXVI (1911), pp. 231-253; Id., *Aneddoti di storia letteraria napoletana*, Il solco, Città di Castello 1925, pp. 56-59; H. M. Schaller, *Zum "Preisgedicht" des Terrisius von Atina auf Kaiser Friedrich II.*, in: *Geschichtsschreibung und geistiges Leben im Mittelalter. Festschrift für Heinz Löwe zum 65. Geburtstag,* hg. v. K. Hauck u. H. Mordek, Böhlau, Köln 1978, pp. 503-518; rist. nella sua *Stauferzeit*, pp. 85-101; per il carteggio fra le meretrici e gli studenti: Torraca, *Aneddoti*, pp. 53-55; e Feo, *3 lettere facete*, pp. 156-157 (trad.); per la lettera della Pecunia: Ch. H. Haskins, *Latin Literature under Frederick II*, «Speculum», III (1928), pp. 129-151, a pp. 142-143; rist. nel suo *Studies in mediaeval culture*, Clarendon Press, Oxford 1929, pp. 138-139, e Feo, *3 lettere facete*, pp. 154-155; per il cavallo: Feo, *Il cavallo perfetto (Una lettera faceta di età sveva)*, «Invigilata lucernis», XV-XVI (1993-1994), pp. 99-145; qui anche cenni al carteggio fra Leone e Asino/Volpe. In generale sulla cultura di età federiciana F. Delle Donne, *La porta del sapere. Cultura alla corte di Federico II di Svevia*, Carocci, Roma 2019.

nobis preda, que ora solummodo delicata perfundit, illorum ventrem reficeret, quem miliarius crebro panis vix reficit famescentem, [10]treugam cum rege ferarum iniit et securitatem nobis prestitit temporalem; [11]gressus nostros, de quibus motus predicatur et cursus, in melius dirigens, in quietis nos vertit speciem, et artem nostram mutans in Regulam et vertens naturalia in statutum. [12]Leporis etiam fratris nostri passus agilitas in actum non proditur, [13]sororis nostre Vulpis ingenium nullum sue artis operatur effectum, [14]et desertum in parte deseritur feris silvestribus habitandum. [15]Cuncta nobis arrident prospera, fertilitatis gaudemus indiciis, super aquas refectionis est locus noster, solito more non quatimur, cursu precipiti non vexamur. [16]Iacet pro nobis acuta lancea, laquei non parantur insidie, canis insequentis austeritas nec vocem provocat nec singultum, [17]et viri sanguinum, ut nostre sint cedis immunes, manus in cinere lavaverunt. [18]Invitamus vos, fratres, ad terram vivencium, ad terram fluentem securitatis ex amne, ut cortina cortinam trahat, et congregationis nostre dispersio coadunetur ad invicem et societatis nostre diffuse particule reducantur ad punctum, [19]et tunc dicat qui viderit: «Ecce quam bonum et quam iocundum habitare fratres in unum».

[20]Quid enim in hac vita felicius quam libertas? [21]Quid miserius quam timide subiectionis instancia? [22]Sane si opinionis recte iudicium investigatur ad plenum, si facti qualitas verum prebeat intellectum, si sensualitatis nostre credulitas que omnem sensum exuberat, utpote tot et tantis ornata ministris, veritatem exquirat, [23]ad quid aliud fremuerunt gentes meditantes inania, nisi ut crescat nostre societatis industria? [24]O quam vane sunt cogitationes hominum, quam insipienter reducuntur ad metam! [25]Numquid enim tute domestici stabunt in domibus et homines castra repetent, cum compago nostri corporis intacta remanserit et excrescat silvestrium multitudo? [26]Quod si aliud excogitate fraudis nequitia incaute precogitent, ut, cum ferarum copia fuerit, copiosa sibi preda paretur, pro preda forsan guerram invenient et pro cibo vulnera reportabunt et plagas, et sic frustrabitur eorum oppinio et evacuabitur iniquitas preoccupata.

[27]Cum igitur, quod a pluribus queritur, facilius soleat inveniri, [28]omnes unanimiter properetis ad iter, et idemptitatis spiritum inducentes totis viribus armemur ad bellum, [29]ut, cum necessitatis imminebit articulus, nostram victoriosam potenciam armatam inveniant, et a sue furiositate voluntatis exclusos et a sua nequitia senciant se deceptos. [30]Esset namque forte possibile, ut nostre congregationis armata milicia, de sui hostibus triumphando, obtineret triumphum.

[1] bestie *del. Feo* / eligere *Watt.*: elegere *R DDonne* // [2] *interp. Watt. Feo* // [3] quid *Feo*: quid *vel* quod *incert. R*, quod *Watt. DDonne* / vobis *Watt.*: verbis *R* / futurus *Watt.*: facturus, *ut vid.*, *R* // [4] veritatis *Feo*: veritati *R Watt. DDonne* // [7] visitatione *R, an* visione *corrigendum?* / letatus *Watt.*: locatus *R* // [8] esse *R:* suos *Watt. DDonne* / conculcari *Watt.*: cunc- *R* // [10] ferarum *Watt.*: ferrarum *R* // [18] ex amne *corr. Watt.*: examen *R* // [25] compago *Watt.:* cum- *R* / excrescat *corr. Feo:* excrescet *R Watt. DDonne* // [26] ferarum *Watt.*: ferrarum *R* // [28] ad *corr. Watt.*: ab *R* // [30] triumphando *recte R*, triumphante *Watt. DDonne.*

[1]A tutti gli animali che vivono sotto le stesse leggi le fiere del regno di Puglia augurano di trovare passi più sicuri.

[2]La Regola della comunità e della partecipazione ci esorta ad esortarvi, e da parte nostra aggiungiamo che desideriamo erudire la vostra innocenza. [3]L'esperienza invero fatta della quotidiana resa dei conti ci sillogizza infallibilmente che cosa pronostichi di voi il futuro. [4]Infatti, essendo i nostri corpi stati creati col destino di ricorrere sempre al presidio della fuga e di essere afferrati dallo spettro della paura – e di ciò offrono testimonianza di verità i cani –, [5]pensare a come

sotto questo aspetto la nostra condizione, sostenuta com'è dalla convenienza della natura, potrebbe mutare, sarebbe un'argomentazione che parte dall'impossibile.

[6]Benché noi siamo sottoposti a stessa legge e condizione, non diversa dalla vostra, in questo si vede che la nostra vita è particolarmente alleviata, che godiamo di un privilegio di libertà, se non perpetuo, almeno temporaneo. [7]Infatti il principe delle genti, che la terra onora, di fronte al quale il mare è stupefatto, la cui potenza ammirano il sole e la luna, allietato della visita nostra e dei nostri, [8]ricreato dalla nostra presenza, rinfrescato dal divertimento che gli offriamo, non volendo che noi siamo sudditi, che siamo messi sotto i piedi da alcuno, [9]non volendo anche che la preda fatta tra noi, che delizia soltanto bocche delicate, riempisse il ventre di gente che non riuscirebbero a sfamare migliaia di pezzi di pane, [10]strinse una tregua col re delle fiere e ci garantì una sicurezza temporanea; [11]dirigendo in meglio i nostri passi, di cui si predicano movimento e corsa; mutando altresì il nostro stile in Regola e, volgendo la natura in statuto, ci trasformò in una specie quieta. [12]Di più: l'agilità di passo di nostro fratello Leprotto non viene portata in atti, [13]l'intelligenza di nostra sorella la Volpe non realizza effetto alcuno della sua arte, [14]e il deserto è lasciato in parte come abitazione delle fiere silvestri. [15]Tutta la realtà ci sorride prospera, godiamo di segni di fertilità, siamo stati condotti all'acqua ristoratrice, non siamo perseguitati come solitamente avveniva, non siamo tormentati da fughe precipitose. [16]La lancia aguzza giace a terra davanti a noi, non si preparano insidie di lacciuolo, la durezza del cane inseguitore non provoca strida né singhiozzi, [17]e gli uomini sanguinari, per essere immuni delle nostre stragi, lavarono le loro mani nella cenere. [18]Vi invitiamo, o fratelli, a venire alla terra dei viventi, alla terra irrorata dal fiume della sicurezza, affinché una cortina tiri l'altra e la nostra congregazione dispersa si aduni e le particelle sparpagliate della nostra società si riducano a un solo punto, [19]e allora dica chi ciò vedrà: «Ecco, quanto è buono e bello che i fratelli abitino in un sol posto».

[20]Che cosa è più felice in questa vita della libertà? [21]Che cosa è più misero dell'obbligo alla paurosa soggezione? [22]Naturalmente, se si esamina a pieno il giudizio della retta opinione, se la qualità della cosa offre la vera interpretazione, se la credulità dei nostri sensi, che travalica ogni senso, ornata com'è di tanti ministri, ricerca la verità, [23]a che cos'altro mirarono ardentemente le genti che pensano vacuità, se non che cresca la produttività della nostra società? [24]O come sono vani i pensieri degli uomini, come insipientemente vanno alla meta! [25]Forse che gli animali domestici non staranno al sicuro nelle case e gli uomini non andranno negli accampamenti militari, ove la compagine del nostro corpo resti intatta e cresca la moltitudine degli animali silvestri? [26]Che se con nequizia di tramata frode incautamente altro meditano, cioè che con l'abbondanza di fiere abbiano a disposizione abbondanza di preda, invece di preda forse troveranno guerra e invece di cibo riporteranno ferite e piaghe, e così sarà frustrata la loro opinione e l'iniquità preordinata si svuoterà.

[27]Poiché dunque ciò che si cerca da molti, più facilmente si trova, [28]tutti unanimemente affrettatevi a mettervi in viaggio e, rivestiti dello spirito di consenso, armiamoci con tutte le forze alla guerra, [29]sì che, quando incomberà la gravità della necessità, trovino la nostra invincibile potenza armata, e provino la sconfitta della loro pazza volontà e lo svelamento della loro nequizia. [30]Non sarebbe infatti impossibile che le milizie armate della nostra congregazione riportassero il trionfo, trionfando sui loro nemici.

Commento:

[1] *fere* sono gli animali selvatici, *bestie* quelli domestici; ma poiché autrici della lettera sembrano essere solo le *fere*, è possibile che *bestie* sia una lezione alternativa, rimasta attiva e precipitata nel testo; per la differenza semantica tra *fere* e *bestie* vd. il ritorno dei termini ai §§ 10, 14, 25, 26.

[7] *Princeps*: *i. e. Fridericus imperator* // Per le alte lodi rivolte all'imp. Federico vd. Delle Donne, *Narrativa zoologica*, pp. 328-329.

[8] Allude all'amore di Federico per gli animali domestici e no e al suo portare nei viaggi con la corte anche un serraglio di animali esotici, cammelli, elefanti, a non dire dei falconi (vd. l'epigrafe riminese scoperta da Augusto Campana e resa nota in vari seminari, su cui basti A. Roncaglia, *Le corti medievali*, in: *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, I. *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, p. 141); non mi convince la congettura *suos* da *esse* del cod.: in primo luogo perché è paleograficamente improbabile; in secondo luogo perché la lez. tràdita dà senso: Federico non accetta che alcuni del suo entourage (*suos*), siano uomini che animali, perdano la libertà e diventino sudditi di qualcuno.

[10] Il re delle fiere è il Leone, protagonista del carteggio di cui ai §§ 12-14. Con molta cautela Delle Donne, *Narrativa zoologica*, p. 330, ipotizza che il re sia papa Gregorio IX e che la tregua sia la pace di Ceprano nel 1230 tra Federico e il papa.

[11] *Regula*: allude alla Regola dei francescani, approvata dal papa Onorio III nel 1224 e nota come *Regola bullata*; mentre definisce la prima originaria più che regola un'*ars*.

[12-14] Tre allusioni al carteggio fra il Leone da una parte e la Lepre e l'Asino dall'altra: la velocità del Leprotto, l'astuzia della Volpe, e il luogo di emissione della lettera del Leone, che nel codice di Cortona suona: «Data secus desertum Babilonis in obsidione silvarum, in quibus quedam fere pessime morabantur»; cfr. anche la datazione nella lettera degli uccelli alla Quaresima che qui segue di qualche pagina. Ma l'uomo di Federico nega che la sua corte stia in un deserto e che vi abitino bestie pessime. È notevole che il Leprotto sia chiamato *frater* e la Volpe *soror*, ambedue con termini francescani; cfr. ancora i §§ 18 e 19.

[12] Dicendo che la velocità del Leprotto non vien portata in atti vuol forse dire che il Leprotto non ha bisogno di fuggire i pericoli e quindi la sua fuga non viene acquisita in un eventuale processo contro gli assalitori degli animali.

[13] Per Delle Donne, p. 330, la Volpe potrebbe essere Federico II, ma Federico è già presente come il princeps (§ 7).

[15] *aquas refectionis*: *Psalm*., XXII 2.

[16] Federico ha realizzato la profezia biblica di trasformare il ferro della lancia in vomere: Isai., II 4; Mich., IV 3.

[17] *viri sanguinum*: *II Reg*., XVI 7-8; *Psalm*., V 6; XXV 9; LIV 23, etc. // *in cinere lavaverunt*: i seniori della città vicina al ritrovamento di un uomo ucciso, per allontanare da sé l'accusa di essere gli autori dell'omicidio, uccidevano una vitella vergine e lavavano le loro mani nel suo sangue (*Deuter*., XXI 1-9); qui per ricomporre senso e cursus occorrerebbe sostituire *in cinere* con *in cruore vitule* o *in sanguine vitule;* ma non oso correggere, perché l'autore forse intende dire che gli uomini sanguinari di Puglia hanno lavato le loro mani nella materia sbagliata, dimostrando così di essere davvero delinquenti.

[18] *terra vivencium*: cfr. Ezech., XXXII 24-32, dove la terra dei viventi è la terra d'Egitto, nella quale Dio minaccia di spargere il terrore di trasformarla in terra dei morti; qui ha un valore antifrastico / *cortina cortinam*: questa espressione a carattere proverbiale, che vorrebbe dire 'una cosa tira l'altra' si incontra più volte in autori medievali, come Tommaso d'Aquino, *Summa theol*., in opuscoli attribuiti a san Francesco, come risalente a Mosè di *Exod.,* XXVI 3, fino a Savonarola, *Predi-*

che ai fiorentini, III 2, ed. 1930, p. 555. Non si trova nell'*Esodo*, che registra invece una forma vagamente simile, che potrebbe stare all'origine della strana tradizione. L'attestazione più antica a me nota è quella di Giacomo di Vitry, nella lettera I, per altro da alcuni ritenuta spuria (*Lettres de Jacques de Vitry*, éd. critique par R. B. C. Huygens, Brill, Leiden 1960; ed., trad. e comm. in *La letteratura francescana*, I, pp. 234-235, 475); qui si dice che i frati minori hanno raccolto molti successi, «ut qui audit dicat: Veni, et cortina cortinam trahat»; e per questo la moltitudine dei fedeli «erat cor unum et anima una». E precisamente l'autore federiciano invita gli altri animali a scendere in Puglia, in modo che la loro società si ricomponga e tutte le sue parti «reducantur ad punctum»(§ 18).

19 *Ecce - in unum*: *Psalm.*, CXXXII 1 «Ecce quam bonum et quam iucundum habitare fratres in unum».

23 *ad quid - inania*: cfr. *Psalm.*, II 1 «Quare fremuerunt gentes, et populi meditati sunt inania?».

24 Cfr. *Psalm.*, XCIII 11 «Dominus scit cogitationes hominum, quoniam vanae sunt».

25 uso anomalo di *numquid* , "non è forse vero che?" / *domestici*: allude all'amore di Federico per tutti gli animali, in particolare i cavalli e forse i falconi; e vuol dire che la crescita della selvaggina non reca danno agli animali domestici.

26 guerra: nota in questa lingua sostanzialmente classico-cristiana con forti influssi biblici un termine di origine provenzale.

29 Per il senso di *articulus* vd. M. Feo, *Lettere dal Medioevo fantastico*, in: *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*, Weidmann, Hildesheim 1986, p. 565 n. 29.

Ricapitoliamo. Il principe delle genti è ovviamente Federico e tutta la lettera si muove all'interno di una cultura che si richiama da scuola a scuola. Ne fa prova anche l'uso del cursus, che la federiciana cancelleria tratta con arte impareggiabile[65]. Nella lettera vengono esplicitamente richiamate le due del carteggio del Leone da una parte e dell'Asino e della Lepre dall'altra, oggetto di studio da vari anni da parte del sottoscritto in tutta la loro variegata tradizione e nel frattempo uscite in edizioni utili, ma perfettibili.[66] L'ipotesi che ora mi pare più credibile è che gli animali di Puglia rispondano proprio al carteggio del Leone.

Aveva un senso la speranza di Francesco di incontrare Federico e di chiedergli il decreto a protezione degli uccelli? La realtà qui si mescola col mito ed è difficile acquisire all'archivio dei documenti un sogno. Io sono tuttavia propenso a credere che Francesco, coerentemente con la sua visione utopica del mondo, anche in questo caso parlasse seriamente. La questione è capire se la politica di parte im-

[65] Il cursus di gran lunga più messo in atto è il velox; seguono il tardus e il planus. Andrebbe verificata una eventuale forma di adesione alle regole di maestro Bene, del quale Terrisio scrisse un elogio in morte. Del *Candelabrum* di Bene da Firenze abbiamo ora l'ed. critica a cura di Gian Carlo Alessio, Editrice Antenore, Padova 1983.

[66] Cfr. W. Muller, *Reinaert in de Kanselarij*, «Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde», XXIX = n. s., XXI (1910), pp. 207-228 (per me tradotta generosamente da Livia Fasola); e Delle Donne, *Narrativa zoologica*, pp. 331-332. Il secondo esibisce il carteggio nella forma in cui appare nel cod. Fitalia (Palermo, Biblioteca della Società siciliana per la storia patria, I. B. 25), nel quale il segmento da me riferito nel commento alla lettera degli animali 12-14 non appare. Per altre edd. vd. la bibliografia di Delle Donne, p. 325,

periale potesse spingersi fino a questi aspetti nella collaborazione anti-papale con un movimento in fase fluida e in parte sfuggente. Se ci fermiamo agli anni prima del 1226, in cui un incontro sarebbe stato possibile, si deve riconoscere in astratto che molte cose fanno obiezione a una concreta intesa. Francesco ha abbandonato la guida del movimento, nella sfiducia di poterne dominare e contenere le spinte verso forme di istituzionalizzazione che ne fanno un ordine simile a tanti altri. E dall'altra parte Federico è, per motivi strategici, volto ad arroccarsi nei castelli invece che penetrare nella vita dei comuni, e, per scelte ideologiche, poco attirato dalla intellettualità delle università dipendenti dalla protezione della Chiesa; più in generale i francescani si muovono in una dimensione universalistica mentre l'imperatore deve dominare una moltitudine di difficili equilibri politici.

Come ho già detto, ha sostenuto Hans Martin Schaller, con tutta la sua autorità di severo studioso di Federico II, che la lettera degli animali sia da attribuire con tutta probabilità a Terrisio di Atina, un maestro dell'ambiente federiciano, che anche in altre occasioni alle lodi per il suo imperatore unisce qualche accenno di critica. Ma questo a me pareva e pare ancora un equilibrio troppo difficile. Scrivevo a commento della traduzione di tre lettere nel 2003 che l'invito rivolto agli animali a trasferirsi nel regno di Puglia, «come in una terra promessa, dove, sotto, la protezione di Federico II, troveranno libertà e sicurezza» «è una trappola: l'imperatore garantirà certo loro incolumità contro la caccia per fame dei villani. Ma riserberà per sé e per la sua corte l'attività venatoria come esercizio di nobiltà e cavalleria. Da Castel del Monte a Gravina a Lagopesole i poderosi castelli federiciani dovevano essere soprattutto residenze di caccia. Nella Germania lontana il Tannhäuser, un cantore della Minne, poteva sentire la nostalgia di quelle terre ricche di selvaggina: "Beato chi ora può cacciar col falco / nella campagna di Puglia!"[67]. Aggiungerei ora che c'è nel sottofondo della lettera degli animali una sferzata contro l'illusione francescana che Federico possa essere arruolato alla loro causa, e forse forse il colpo è diretto proprio contro l'idea attribuita a Francesco dall'Anonimo della *Compilatio*. Né io riesco a liberarmi della convinzione che il maestro che ha scritto questa eruditissima e sofisticata pagina avesse in mente il modello italiano di età umanistica, probabilmente milanese, che all'origine traduce da noi il prototipo francese della stupidità 'politica' di colui che si rivolge al suo peggior nemico per chiedere soccorso contro un nemico di minore potenza. Ciò avveniva quando le Galline e i Capponi, per sfuggire alle stragi che a Carnevale facevano di loro gli uomini, mandavano una ambasceria alla Volpe per chiederne l'alleanza, e questa invitava gli stolti ad abbandonare la vita accanto agli uomini e a trasferirsi nelle selve, dove avrebbero trovato l'amicizia appunto della signora Volpe.[68] Insomma la lettera sbeffeggia l'illusione di Francesco di ottenere da Federico la protezione degli animali e taccia di ipocrisia la magnanimità ecologica di Federico. Per usare l'espressione dello Schaller la lettera cammina funambolescamente su uno strapiombo che sta fra *Scherz und Ernst*, fra il gioco

[67] M. Feo, *3 lettere facete*, p. 152. Il passo del Tannhäuser in: *Minnesänger. Codex Manesse (Palatinus Germanicus 848). Una scelta dal Grande Manoscritto di Heidelberg,* a cura di P. Wapnewski, E. M. Vetter e M. V. Molinari, Franco Maria Ricci, Milano 1983, p. 138 (trad. M. V. Molinari).

[68] M. Feo, *Il nemico e l'alleato*, in: *Manipulus florum. A Eugenio Garin*, [VII], C. Cursi, Pisa 1980 (I Libretti di Mal'aria, 317).

irresponsabile del mettere in berlina le migliori idee e la serietà dell'opposizione politica; e, se è così, potrebbe provenire dal mondo curiale ecclesiastico, diffidente del naturalismo francescano e ostile al totalitarismo imperiale.

Ad usura metterò sul banco dell'accusa altre lettere carnevalesche di età incerta, ma fuor di dubbio post-francescane. Una è la lettera degli uccelli alla Quaresima, trovata in due redazioni[69], l'altra una delle tante lettere di Carnevale. Comincio col riportare qui la lettera degli uccelli nella forma che mi è parsa quella originaria, con una traduzione italiana:

Epistola avium ad Quadragesimam pro mortalitate ipsarum

Omni veneratione dignissime omnique sobrietate referte venerabili Quadragesime Cappones, Galine, Anseres, Anates ac omnium animalium silvestrium corus salutem in ieiunio et moram diuturnam in terris et ad dominum Yehsum Christum humanum genus posse convertere.

Cogunt adversa que patimur ad unicum tue sobrietatis solamen recurrere. Sperabamus equidem tuum morantes adventum miserabilem mortem effugere. Nunc autem diebus istis tanta nostrorum strages constratum incessit, ut vere possimus illud poeticum dictum allegare: «Orcho dimittimur omnes» [Verg., *Aen*., II 398]. Quis enim tantas desolationis angustias, quis tot generum clades, quis tantos intollerabiles cruciatus, quis demum innumerabiles volatilium strages valeat sine lacrimis preterire? Hi namque effusis visceribus ferventem mittuntur in aquam, ibique tam diu natare coguntur, quod ossa possunt carnibus denudari. Tandem sacro pipere baptizati et aromatico pulvere perfusi in hominum viscera demerguntur. Quidam vero linguis abscissis per ora effuso cruore veruque per posteriora immisso ac per anteriora transacto iuxta prunas ardentes adusque quasi harriditatem volvuntur. Hinc et volemi succo acriori humectati parumper saleque aspersi acutiori pena torquentur, donec ventris lurchonum clauduntur ergastulo. Ceterum alis collisis perfractisque ossibus tibiarum, ut molliores et etiam magis triti gustui videantur, in ollis et lebetibus constricti sine aqua coquuntur. Aliam pretereo cladem qua primo calore ferventi aqua decoquimur tandemque cogimur in †aqua† et pipere congelari. Taceo demum alias asperiores multiplicesque ferculorum delicias, in quibus frustatim cesi deglutimur. Advenias igitur, gloriosa, adsisque, beata, miserorumque cladibus invocata succurre, finemque nobis impone tantorum malorum, ut qui cruciatibus tam diris tradimur per te consequamur salutis remedium et, ab ore voracium lurchonum liberati, tibi incolumitatis nostre laudes et gracias referamus.

Datum in concilio volatilium iuxta desertum fantasiarum, in coquina Fratrum Minorum.

[69] La lettera è stata pubblicata da me: *Il carnevale dell'umanista*, in: *Letteratura umanistica e tradizione classica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. Cardini, E. Garin, L. Cesarini Martinelli, G. Pascucci, Bulzoni, Roma 1985, I, pp. 73-75; qui si ripropone con alcuni ritocchi al testo. La traduzione, già allestita per il corso *Carnevale e letteratura*, Università di Firenze, anno acc. 2010-2011, si pubblica qui per la prima volta. La seconda redazione, leggibile negli appunti dalle lezioni per il corso citato, è tradita entro un famoso zibaldone Vaticano, la Pandetta di Ramo Ramedelli. Qui, fra altre lezioni proprie, il copista omette il riferimento alla cucina dei Frati Minori. Sul codice vd. V. Sanzotta, *Sulla «Pandetta» di Ramo Ramedelli («Vat. Lat.» 3134). Testi e florilegi a Mantova tra Medioevo e Umanesimo*, in: *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, XIX, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2012, p. 499.

Lettera degli uccelli alla Quaresima per le loro stragi

Alla venerabile Quaresima, degnissima di ogni venerazione e piena di ogni sobrietà, i Capponi, le Galline, le Oche, le Anatre e il coro di tutti gli animali silvestri augurano che goda salute nel digiuno e soggiorno diuturno sulla terra e che possa convertire al signore Gesù Cristo il genere umano.

Le avversità che sopportiamo ci costringono a ricorrere all'unica consolazione della tua sobrietà. Aspettando il tuo avvento speravamo invero di fuggire una miserabile morte. Ora però, in questi giorni, una tale strage di noi ha riempito i banconi, che davvero possiamo allegare quel detto del poeta: «Tutti siamo mandati giù all'Orco». Chi infatti potrebbe senza lacrime passare accanto al dolore di tali devastazioni, chi al flagello di tante genti, chi a sì grandi e intollerabili tormenti, chi infine alle innumerevoli stragi dei volatili? Questi infatti, una volta strappate loro le viscere, sono immersi in acqua bollente e lì sono costretti a nuotare fin tanto che le ossa si denudino delle carni. Alla fine, battezzati in sacro pepe e perfusi di polvere aromatica, sprofondano nelle viscere degli uomini. Alcuni, tagliate loro le lingue con versamento di sangue per la bocca, infilato uno spiedo nel posteriore e fatto passare per il davanti, vengono rivoltati sui carboni ardenti fin quasi a diventar secchi. Quindi umettati un po' del succo agro di pera e aspersi di sale, vengono sottoposti ad ancor più aspra pena, finché non sono rinchiusi nella prigione del ventre di ghiottoni. Del resto, rotte le ali e spezzati gli ossi delle zampe, onde parere più teneri ed anche più frolli al gusto, ristretti in pentole e caldaie, vengono cotti senza acqua. Trascuro un altro tipo di sventura, per cui siamo cotti in acqua fervente al primo bollore e quindi siamo messi a congelare sotto sale (?) e pepe. Taccio infine altre crudeli e molteplici delizie di pietanze, che ci vedono tagliati a pezzi. Vieni, dunque, o gloriosa, e assistici, o beata, soccorri i miseri nelle loro sciagure e poni fine a tanti mali, sì che noi, che siamo esposti a così duri tormenti, possiamo per tua opera conseguire il rimedio della salvezza e, liberati dalle fauci di voraci lurconi, levare a te lodi e grazie della nostra incolumità.

Data nel concilio dei volatili, presso il deserto dei sogni, nella cucina dei Frati Minori.

Concludo con un editto di Carnevale in persona a tutti i suoi sudditi: ha appreso che la sua nemica, la Quaresima, è in marcia bellica contro di lui e ha udito anche che intende invadere le sue mense[70]:

Audivimus enim a relatoribus fide dignis quod fideles nostros cappones pingues intendit de mensa nostra penitus exulare, et dilectas commatres nostras coturnices, anseres et gallinas et recommendatos nostros fasianos, pippiones, lepores, cuniculos, vitulos et montones et generaliter omnes domesticos et amicos, aereos et terrestres, omnino decrevit expellere de coquina et, quod maioris est periculi, replere intendit infelices ventres fabis, lentibus, ciceribus et fasiolis, que omnia ventositatem pariunt, humores grossos generant et inducunt egritudinem yliorum, nervos enervant, membra lentescunt et ingrossant acumina oclorum…

Abbiamo appreso infatti da informatori degni di fede che essa intende bandire assolutamente dalla nostra mensa i nostri fedeli pingui Capponi, e che ha decretato di espellere dalla cucina le quaglie, nostre dilette commari, le oche e le galline,

[70] Feo, *Il carnevale dell'umanista*, p. 60; traduzione inedita per il corso *Carnevale e letteratur*a.

e i nostri protetti, fagiani, piccioni, lepri, conigli, vitelli e montoni e in generale tutti i famigli e gli amici, sia di terra che di aria, e, pericolo ancor maggiore, intende riempire gli infelici ventri di fave, lenticchie, ceci e fagioli, che producono tutti ventosità, generano umori grossi e causano malattie dei fianchi, snervano i nervi, allentano le membra e ispessiscono l'acutezza degli occhi…

L'editto, tramandato dal cod. Corsiniano Rossi 241, è databile dopo il 1350 e fa pensare che provenga da città vicina a Milano, forse Pavia. Alla fine Carnevale afferma causticamente di aver posto il suo quartier generale nelle case dei Frati Minori e di aver firmato l'editto nelle loro cucine: «Datum in coquina Fratrum Minorum super ollam guardiani» ("Data nella cucina dei Frati Minori sulla pentola del guardiano"). È una storia che ricorda l'analoga evoluzione antifrancescana di un altro testo largamente diffuso, la lettera di Lucifero al clero per denunciare la corruzione alimentare dell'ordine[71].

Non sfuggirà a nessuno che la lettera è spedita dalla cucina dei Frati Minori e che in quella stessa cucina è emesso il decreto di Carnevale. Ciò vuol dire che gli uccelli si sono riuniti in assemblea nel luogo dove avviene la loro strage e di lì hanno inviato alla Quaresima la loro richiesta disperata di soccorso: alla Quaresima, perché durante il regno di quella signora è interdetto l'uso delle carni. Il gioco è gioco e fino a un certo punto si può scherzare su tutto. Ma qui gli uccelli scrivono dalla cucina dei Frati Minori, non perché quello sia per loro asilo di libertà e salvezza, ma perché lì sono stipati in attesa di essere ordinatamente sgozzati, spennati, spezzettati, arrostiti, lessati, ben conditi e divorati da capienti e insaziabili stomaci capaci di distruggere tutte le creature, nonché di amarle e lodarle. Carnevale invita alla resistenza contro la Quaresima anche lui da una roccaforte, che è la cucina del Frati minori.

Insomma la vertenza è ormai indifendibile. I seguaci di uno che aveva predicato l'amore universale di tutte le creature, la povertà, la parsimonia e la gioia di convivere fraternamente con le creature animate, a cominciare da lupi e pesci per finire a tutte le specie dei volatili, sono diventati i più sanguinari nemici di quelle creature, quasi cannibali, se è vera la premessa che le creature, e prime fra tutte le creature capaci di innalzarsi al cielo e lì librarsi, sono tutte sorelle. Fu solo una calunnia? O ci fu davvero quella storica spaccatura nell'ordine con un degrado morale e con una conseguente guerra tra spirituali, settariamente ancorati alla professione francescana pura, e conventuali, fedeli a una vita religiosa più aperta allo studio e meno ascetica, restando gli uni e gli altri sempre minori? La guerra fu lunga e non ci furono né vincitori né vinti. La strage continua. Ed è diventata planetaria.

Ma, accanto alla spaventosa maggioranza che in pratica regge le nostre vite in totale consonanza e connivenza, c'è una minoranza, dispersa in tutti gli angoli del mondo, che lavora quotidianamente nella prospettiva di proteggere gli animali dalle trappole e dalle stragi, che strappa agli Stati sempre più ampie fasce di libertà (divieti di caccia in periodi di fertilità, parchi naturali e altre isole franche, salvazione di specie protette), andando proprio nella direzione francescana di ot-

[71] Cfr. G. Zippel, *La lettera del Diavolo al clero*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio Muratoriano», LXX (1958), pp. 125-179.

tenere dal potere politico leggi e decreti in difesa delle specie animali. Francesco non fu dunque un astratto utopista e nemmeno uno stregone o sciamano legato a concezioni e pratiche di superstizione pagane. Così poté apparire nel tempo breve. Ma nella prospettiva dei secoli il suo messaggio si è rivelato e incarnato sotto molti aspetti. La storia cammina lenta ed è probabilmente lontana dalla calata del sipario.

«**Un giubilo che sapeva di pianto**»

Aveva ragione il Francesco di Pasolini in *Uccellacci e uccellini*.[72] Avevano ascoltato la sua predica, le sue parole d'amore e di fratellanza, di pace; erano state convinte le sorelle uccelle. Ma poi le più forti si mangiavano le più piccole e più deboli. Non c'era forza di preghiera, non c'era forza di magia che mutasse l'ordine della natura, tranne il riconoscere che i cieli narrano la gloria del Signore e che il Signore va riconosciuto e lodato per le sue creature, attraverso le cose che esistono e che da lui sono state create, il sole, le acque e persino la morte.

Quando gli fu chiaro che la sua breve vita era alla fine, Francesco non rifiutò né la *pietas* crudele e inutile dei medici, né il dolore delle ferite e i morsi dei topi, volle riconciliarsi con la madre terra e con gli affetti terreni. Si denudò per l'ultima volta nella sua vita, si fece stendere sul nudo e duro suolo, e attese che fratello fuoco lo cauterizzasse facendolo soffrire il meno possibile, ma chiese anche che gli desse l'addio per l'ultimo viaggio una donna amata, la romana Giacoma o Jacopa dei Sette Troni. Il fuoco forse attenuò la sua forza o forse la carne di Francesco, già quasi morta, non sentì molto la sofferenza. Certo non lo guarì. Giacoma accorse, preparò il dolcetto al santo tanto caro, il mostacciolo, lui ne poté assaggiare un morso. Poi, mentre i frati umanamente piangevano, Giacoma lo prese sulle ginocchia, come avrebbe fatto Maria nella michelangiolesca Pietà vaticana. Non piangevano le allodole, ma presero a volteggiare nel cielo sopra la Porziuncola, e fu il loro il rito di un funerale sacro e magico, in naturale e perfetta letizia o al contrario in perfetta tristezza. Meravigliosamente descrive la scena ancora Tommaso da Celano[73]:

> Alaudae, aves amicae meridianae lucis et crepusculorum tenebras horrescentes, eo sero quo sanctus Franciscus de mundo transivit ad Christum, cum iam esset noctis secuturae crepusculum, venerunt super tectum domus et diu cum magno rotantes strepitu, an gaudium an tristitiam suo modo cantando monstraverint ignoramus. Flebilis iubilus et iubilans fletus resonabat ab eis, sive quod filiorum plangerent orbitatem, sive quod patrem innuerent aeternae gloriae propinquantem.

> Le allodole, uccelli amici della luce meridiana e nemiche acerrime delle tenebre, la sera che san Francesco passò dal mondo a Cristo, pur nel crepuscolo della notte ormai imminente, vennero sul tetto della casa, e rimasero a lungo a volarle e

[72] P. P. Pasolini, *Uccellacci e uccellini*, film Italia 1966, con Totò e Ninetto Davoli.

[73] Tommaso da Celano, *Tractatus miraculorum*, IV 32; ed. a pp. Collegii s. Bonaventurae, in «Analecta Franciscana», X, fasc. 1, Coll. S. Bonaventurae, Ad Claras Aquas (Quaracchi) 1926, p. 284; trad. it. Macali, pp. 467-468; cfr. anche *Speculum perfectionis,* XII 113, ed. Sabatier, p. 224; *Compilatio Assisiensis*, XIV, ed. Bigaroni, pp. 46-47; Bonaventura, *Legenda maior*, XIV 6, ed. pp. Collegii s. Bonaventurae, p. 623.

strepitarle intorno, non saprei dire se per dar segni di gaudio o di tristezza a modo loro. Flebile giubilo, e pianto giubilante era la loro voce, come a piangere sulla orfanezza dei figli, o come a significare che il padre si avvicinava alla gloria eterna.

Eserciti pacifici di migliaia di storni si esibiscono di sera nei nostri cieli in volteggi perfetti come fossero una unica morbida massa cui la volontà di un regista ordina di prender forme artistiche. Non sono seguaci di san Francesco, o noi non lo sappiamo. E, infastiditi dai loro naturali residui, siamo impegnatissimi a spingerli con esortazioni e inganni ad andare a festeggiare altrove.

È il giorno 3 ottobre del 1226. Federico II è sempre più coinvolto in una guerra per la costruzione di una città dell'uomo più razionale. Ma non ha mai abbandonato il suo più caro di tutti i progetti, quello di studiare e capire degli uccelli, fuori da ogni metodologia religiosa, magica o anche solo favolistica e allegorica, di capire «ea que sunt, sicut sunt»[74].

[74] Federico II di Svevia, *De arte venandi cum avibus. L'arte di cacciare con gli uccelli. Edizione e traduzione italiana del ms. lat. 717 della Biblioteca Universitaria di Bologna collazionato con il ms. Pal. Lat. 1071 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Anna Laura Trombetta Budriesi, Laterza, Roma-Bari 2009, P. I. 3; a p. 4.



Fig. 1. Cod. London, British Library, Royal 19. B. XV, sec. XV in., f. 37v: L'angelo e gli uccelli (*Apoc.*, XIX 17-18).

SE HAI MARITO FALLO MORIRE! Undici canzoni popolari dialogico-narrative raccolte a San Miniato negli ultimi tre decenni del XX secolo[1]

ROSSANO NISTRI

La canzone narrativa nella tradizione Toscana

Nella tradizione popolare europea è conosciuto quasi ovunque un particolare tipo di canzone narrativa, ben distinta per forme e contenuti da altre tipologie di canto, poiché definisce, solitamente in modo piuttosto sintetico, una storia o una vicenda, alla quale si sottintende una morale (l'accettazione o il rifiuto da parte della comunità di specifici comportamenti e di modi relazionali condivisi e ben consolidati) senza che questa sia esplicitamente dichiarata. La denominazione di *canto narrativo o canzone* per questo tipo di composizioni è usata per la prima volta da Costantino Nigra nella sua fondamentale raccolta di canti popolari data alle stampe nel 1888. Il filologo piemontese la adotta, come afferma, per seguire l'uso popolare, poiché tali "componimenti cantati, all'infuori degli strambotti e stornelli, (…) sono detti dal nostro popolo canzoni"[2]. Nigra esprime anche la convinzione, sufficientemente argomentata, che queste canzoni narrative siano una peculiarità dell'Italia "superiore" e siano "invece, straniere al centro e al mezzodì della penisola" dove sono "indigeni" i canti lirici, come gli strambotti e gli stornelli[3].

Vero è che le canzoni toscane appaiono spesso modellate su canti provenienti da altre regioni[4], soprattutto dai territori padani, a loro volta non di rado derivati da canti d'Oltralpe, soprattutto provenzali, come testimoniano le molte versioni nordiche, pubblicate dal Nigra, ricche di particolari e di episodi secondari, complesse e articolate nella narrazione. È anche vero che in qualche misura i rifacimenti vernacolari toscani possano essere stati inquinati dalla diffusione avuta tra '8 e '900 dei cosiddetti *fogli volanti* ceduti per pochi spiccioli dai cantastorie girovaghi che frequentavano le piazze e le fiere di paese, dalle Alpi alla Sicilia. È

---

1 I canti sono stati da me registrati su magnetofono direttamente dalla voce di quattro informatrici: Luisa Brunelli – L. B. (San Miniato, 1892-1986), Bruna Brunelli - B. B. (San Miniato, 1908-1991), Vera Busoni - V. B. (Empoli, 1909 – Montelupo Fiorentino 2007), Marina Fontanelli – M. F. (San Miniato1927-2018). Tutte le informatrici hanno dichiarato di aver appreso i canti nella loro infanzia o comunque prima della seconda guerra mondiale.

2 Nigra, p. XXXV.

3 Ivi e segg.

4 A questo proposito Pasolini, p. 65, rileva che "qualunque sia l'origine storica dei canti popolari toscani – provengano dalla Sicilia o no, siano autoctoni o vi abbiano soltanto stazionato (…) – essi si presentano sempre come prodotti indigeni e autonomi". La chiosa pasoliniana si riferisce specificamente ai caratteri stilistici dei canti ma, come vedremo, si applica anche ai contenuti che talvolta si sviluppano in maniera icastica e autonoma da variante a variante della stessa composizione, anche in territori limitrofi e culturalmente omogenei, a identificare una diversa visione comunitaria.

altrettanto vero però che nella tradizione toscana è presente un buon numero di canzoni narrative, sulle quali l'attenzione dei folkloristi si è posata, seppure con un interesse minore rispetto a quello accordato alle composizioni liriche, sin dalla metà del XIX secolo, con decine di varianti sia nel testo sia nella melodia[5]; e che queste canzoni hanno strutture narrative e caratteristiche formali in tutto conformi allo spirito toscano. Il racconto è ridotto all'indispensabile, sintetico come non si rileva nelle versioni di altre regioni, soprattutto in quelle dell'Italia settentrionale, tendenzialmente verbose e attente ai dettagli; la vicenda ha in prevalenza uno sviluppo dialogico, perché lo scambio rapido di battute a botta e risposta, evidenziando l'azione molto più del carattere dei personaggi, permette di entrare direttamente nel vivo della storia attraverso le parole dei dialoganti, trascurando antefatti e descrizioni che appesantirebbero inutilmente l'incisività del racconto. All'inizio del '900, Giovanni Giannini, seguendo il Nigra, aveva raggruppato questo tipo di componimenti sotto la denominazione di "canzoni narrative"[6]; più recentemente, in relazione al modo di esposizione, "mista di dialogo e narrazione, con inizio narrativo", Alessandro Fornari propose la definizione di "canzone dialogico-narrativa"[7], che a noi sembra molto pertinente.

Come già aveva notato il Nigra, anche nella poesia popolare "trova la sua legittima applicazione la doppia legge darwiniana della trasmissione ereditaria e dell'adattamento. Il popolo si va continuamente adattando la propria poesia. (…) Non è quindi a stupire se della stessa canzone noi troviamo modelli quasi perfetti in un luogo, e corrotti avanzi in un altro. (…) La stessa canzone, cantata in due luoghi anche vicini, o dalla stessa persona in epoca diversa presenta sempre varianti più o meno notevoli"[8], non solo nel testo, aggiungiamo noi, ma spesso anche nella frase musicale. Proprio partendo da questa considerazione, con Fornari, argomentiamo che alla fin fine poco interessa da dove provenga il modello né tanto meno la sua perfezione (perché non si tratta di poesia, come pensava il Nigra). Probabilmente di modello, in quanto tale, non si può parlare, se non in senso cronologico rispetto alla data di raccolta o di pubblicazione; esistono invece, e hanno valore, le varianti, ciascuna autonoma e completa (perfetta) nella forma in cui è stata raccolta. Ogni variante ci permette di individuare gli elementi fondanti della cultura che l'ha generata e tramandata, "elementi che stanno alla base delle tradizioni e richiamano alcuni fondamentali contrasti che caratterizzano la vita comunitaria"[9]. È certo che oggi l'evoluzione del costume e delle relazioni sociali ha profondamente cambiato il modo di intendere, di accettare, di subire o di rifiutare, i parametri culturali che costituiscono la sostanza di questi canti. Ci piaccia o no, questa era la cultura delle nostre famiglie, prima dell'industrializzazione: noi veniamo da lì – e non dobbiamo dimenticarlo.

[5] Tra le raccolte più importanti, quelle del Tommaseo (1842), del Tigri (1856), del Giannini (1902) e del Fornari (1972 e 2002). Nelle prime tre raccolte l'interesse è rivolto principalmente ai canti lirici (strambotti e stornelli), mentre poco rilievo è dato ai canti narrativi, in ciò convalidando l'idea del Nigra che le canzoni fossero prerogativa delle regioni settentrionali.

[6] Giannini G., pp. 211 segg..

[7] Fornari 1982, p. 55.

[8] Nigra, p. LIV.

[9] Fornari 2009, p. 13.

Desiderare qualcosa e superare l'ostacolo che impedisce di ottenerla

In un precedente contributo al *Bollettino*, abbiamo già accennato allo strumento di analisi per i materiali orali di produzione popolare creato da Alessandro Fornari e da lui definito con l'acronimo MOSE (Motivazione, Ostacolo, Superamento, Esito)[10], basato sull'esame della *fortuna* dei singoli personaggi. I nostri canti narrativi sono strutturati su uno schema che, non considerando le varianti formali, potremmo definire unico, a prescindere dalla loro lunghezza e dai loro contenuti. Ognuna delle storie rievocate dalle canzoni ha due o più personaggi i quali agiscono secondo motivazioni identificabili sempre con un istinto, una pulsione o un forte desiderio che trova uno o più ostacoli sulla via del proprio soddisfacimento. I protagonisti della vicenda devono riuscire ad aggirare gli impedimenti per arrivare a soddisfare l'impulso generatore, ma non sempre ci riescono. Sostanzialmente ogni canzone narrativa descrive il contrasto e lo scontro tra i bisogni primari individuali che reclamano di essere appagati e le norme sociali (o altro) che tentano di imbrigliarli[11]: una sorta di scontro tra Io e Super-Io portato sul piano della cultura comunitaria.

L'idea sulla quale si regge questa indagine nasce dal convincimento che l'applicazione dell'analisi testuale basata sulle funzioni appena descritte permetta di rileggere in maniera nuova e non scontata i contenuti delle undici canzoni dialogico-narrative, registrate con il magnetofono a San Miniato e zone limitrofe negli ultimi tre decenni del secolo scorso; tutte canzoni conosciute in Toscana e che, forse proprio per questo, nessuno in precedenza si era mai preoccupato, sul nostro territorio, di raccogliere e pubblicare, nella convinzione che, essendo materiale tradizionale, fossero di pubblico dominio. Forse una volta lo erano, oggi non più, sebbene molte di queste canzoni ormai defunzionalizzate, siano state oggetto, dopo gli anni '60 del '900, di edizioni discografiche, nell'ambito del cosiddetto *folk-revival*, che hanno imposto una sorta di *imbalsamazione* a quei testi e a quelle frasi musicali che prima erano invece fluttuanti ed esposte ai continui venti della memoria ad un'incessante rielaborazione culturale. Le nostre informatrici non hanno sicuramente conosciuto le esecuzioni discografiche e hanno dichiarato di aver appreso i canti per via di tradizione (cioè oralmente) nella loro infanzia o comunque prima della seconda guerra mondiale. Le loro versioni non si allontanano se non in misura minima da quelle raccolte altrove e pubblicate nelle sillogi a stampa più conosciute tra '8 e '900. Meritano però di essere pubblicate, perché in realtà crediamo che questi canti nel mondo della tradizione non fossero semplice fonte di svago, ma facessero parte di un implicito processo educativo comunitario e servissero per tramandare, affidandoli al piacere della musica e del canto, alcune delle norme e dei valori propri di una società chiusa e autoreferenziale, rinunciando alla sentenziosità del moralismo dichiarato.

Ne risulta un quadro interessante. Innanzitutto la considerazione che gli undici canti, salvo quello di *Grillo e formica* (che pure è di argomento *matrimoniale*), condividono sostanzialmente un unico tema: l'immettersi di un sentimento o di una passione amorosa nello svolgersi normale della vita di tutti i giorni, tale da generare uno o più eventi che ne modificano il corso. A questa pulsione primaria

[10] Nistri 2016, p. 468.

[11] v. Fornari 2009, pp. 13 segg.

possono affiancarsene altre (l'avidità, come nella canzone del *Pellegrino*; il desiderio di ascesa sociale, come in *Nella città di Mantova*; o il contrasto generazionale, come in *Caterin Caterinetta* ecc.), ma la passione amorosa resta sempre il motivo prevalente. A ben guardare, non si tratta di composizioni genericamente amorose, come potrebbero essere gli stornelli o gli strambotti. Il tema comune, sebbene sotto le velature proprie della cultura tradizionale, è dato dal rapporto tra i sessi, dalla presenza del sesso nelle relazioni umane.

Per rendere più accettabile questa presenza fantasmatica, ad alcune canzoni si è tentato, da parte degli studiosi di Storia più che di cultura popolare, di trovare agganci o riferimenti con le vicende di personaggi realmente esistiti o di eventi noti. Se pure così fosse, ma il fatto a nostro avviso è irrilevante, una volta entrata nel flusso dell'elaborazione popolare, la vicenda perde ogni riferimento al reale e diviene in un certo senso paradigmatica. Il vero contenuto dei canti non è mai riferibile a una persona precisa, a un Io individuale riconoscibile, ma pertiene sempre a un Io collettivo, alla comunità, alle sue norme e ai suoi valori, sia che essi vengano affermati, in quanto positivi, dall'esito della vicenda, sia che risultino negati perché non ammessi negli ambiti della comunità che ha *adottato* il canto. In tal caso non si tratta, il più delle volte, di una negazione che invita alla trasgressione e al rifiuto della norma, bensì di una negazione che riafferma la positività del valore che va apparentemente negando. "La norma viene affermata mediante la descrizione della trasgressione e la normalità attraverso l'eccezione"[12].

I valori comunitari che emergono dall'esame delle nostre canzoni (il numero dei testi è forse troppo esiguo per permetterci di trarre conclusioni generali) appaiono semplici, ma molto radicati. Uno dei più rilevanti è la scarsa considerazione per il sesso femminile. La donna, è generalmente tenuta nel conto di un oggetto, senza volontà propria, che deve essere guidata dai familiari maschi – il padre o i fratelli nella famiglia d'origine, il marito in quella di riproduzione – e che i maschi estranei alla famiglia possono tentare di conquistare sollecitandone la vanità, usando sotterfugi oppure soltanto sfruttando la propria superiorità maschile.

La famiglia dovrebbe essere l'istituzione sociale che, in questa prospettiva culturale accettata da tutti, ha il dovere di proteggere l'oggetto di proprietà (la moglie, la figlia), ma non sempre ci riesce a causa di limiti soggettivi o oggettivi. Le norme tra loro complementari su cui si basa la famiglia tradizionale sono la fedeltà coniugale e il rispetto della donna altrui. Il fatto che il sentimento amoroso e la pulsione sessuale si manifestino al di fuori di questo ambito, in una società che li stigmatizza, non fa che confermare che una volta istituita la norma è sempre possibile trasgredirla con i rischi che ciò comporta. Non solo, ma si può dare il caso in cui la trasgressione, come sembra a proposito della *Pinotta* o della "ragazza bella" di Mantova, potrebbe portare alla modifica della norma, affermandosi come nuovo valore. Il sesso non è visto come un male, ma come una forza che invade la scena ed entra in contrasto con le altre forze (norme e regole comunitarie). La trasgressione è prevista e accettata dalla comunità purché non sia palese e venga espressa con un linguaggio indiretto o simulato, cui deve adattarsi chi viene *da fuori* se vuole raggiungere il proprio scopo.

Chi non esercita l'azione di protezione sui componenti femminili della fa-

12 Fornari 1982, p. 126.

miglia non è degno di rispetto, perché diviene in un certo senso complice di chi non osserva le norme pur di raggiungere il proprio scopo. Tanto più se chi trasgredisce - la donna non opportunamente protetta che opera all'interno del proprio ambiente - si fa scoprire a dare confidenza a un forestiero o, peggio, ad amoreggiare con lui. Non dà scandalo che una ragazza o una donna cerchino la propria soddisfazione sessuale (è parte della natura umana), quanto farsi vedere dagli altri ed essere chiacchierate. La chiacchiera coinvolge sempre la donna e non tocca minimamente il maschio. Ne deriva che alla comunità è affidato il compito di giudicare il comportamento, soprattutto se negativo, delle donne del gruppo.

Dall'esame delle norme comunitarie di queste undici canzoni si può ricavare la conclusione che all'interno del microcosmo che le ha adottate e tramandate esse avevano lo scopo di indicare quanto fosse fragile il comportamento femminile ("la donna è mobile / qual piume al vento…"); quanto le donne, nubili o maritate, fossero soggette al desiderio maschile cui era difficile sottrarsi; e che, nella maggior parte dei casi, era la donna a dover pagare lo scotto della trasgressione. Difatti, come vedremo, l'esito della vicenda è quasi in ogni caso favorevole al personaggio maschile. È trascorso un secolo e più dal momento in cui alle nostre informatrici furono trasmesse, attraverso le canzoni, le informazioni di base cui abbiamo accennato ma, guardandoci attorno, si ha spesso l'impressione che non si siano fatti troppi progressi.

1. NELLA CITTÀ DI MANTOVA (informatrice B. B.)

Nella città di Mantova
c'è una ragazza bella.
Il re che l'ha saputo
e' vôle anda' a vedella.

E si vestì da povero
e via se ne andò.
Quando fu a mezza strada
'lemosina chiedeva.

"Mamma mia cara mamma
guardalo quel villano
ha chiesto l'elemosina
ha stretto la mia mano".

"Figlia di quindici anni
è un povero pellegrin
che chiede la carità
lascialo pure anda' ".

Ma giunto a mezza strada
tutti i soldati in pie':
"Evviva la regina
Sposa del nostro re!" (Fig. 1).

Si tratta di una canzone narrativo-dialogica usata, fino agli anni dell'ultima guerra, anche dai bambini nei loro giochi, per dare sostanza intellegibile a una sorta di pantomima mirata a rafforzare attraverso la rappresentazione i concetti espressi dalle parole[13].

Il re di Mantova (personaggio A) si è invaghito di una bella ragazza (personaggio B) e la avvicina ("ha stretto la mia mano": motivazione di A) con l'espediente del camuffamento, per non svelare la propria identità e, si può presumere, per valutare la sincerità della ragazza, con la stessa dinamica usata nel *Rigoletto* di Verdi dal duca di Mantova/Gualtier Maldè nei confronti di Gilda[14]. La ragazza, che pur sarebbe disposta ad accettare le profferte del re, chiede il parere della madre (personaggio C) che consiglia alla ragazza di non accettare (ostacolo per A e per B). Nella società tradizionale non c'è infatti preclusione al matrimonio di un'adolescente ("figlia di quindici anni") ma c'è una profonda diffidenza nei confronti di chi appartiene a una classe sociale diversa (poco importa se più elevata o più bassa, come in questo caso: "'lemosina chiedeva"), tanto più se è un forestiero ("un povero pellegrino"), perché una ragazza per bene non può dare confidenza né accettare il corteggiamento di chi viene da fuori. In questo caso, però, benché giovanissima, la ragazza non ascolta il consiglio e fa di testa sua, sebbene il racconto non lo dichiari (superamento dell'ostacolo da parte di B), e così riesce a dare lo sbocco desiderato alla vicenda, come si ricava dall'ultima strofa, in cui i soldatini acclamano la ragazza come "regina / sposa del nostro re!" (esito positivo per ambedue i personaggi).

Il canto testimonia che anche in una società chiusa è possibile provare il desiderio di promozione sociale, l'aspirazione a una vita migliore, e che questa può realizzarsi per una serie di cause concomitanti, quali potrebbero essere l'incontro con una persona capace di favorire questa promozione (sebbene provenga da fuori) e il coraggio di rifiutare la norma comunitaria che imporrebbe di non avere contatti con i forestieri, anche a costo di rifiutare i vincoli parentali.

2. **DONNA LOMBARDA** (informatrici B. B. e M. F.)

"Donna lombarda perché non m'ami?
Donna lombarda perché non m'ami?"
"Perché ho mari' – perché ho mari'"

"Se hai marito, fallo morire
fallo morire, fallo mori'.

[13] v. Giannini G., pp. 64-65; Nistri 2021, pp. 28-29. Una canzone dallo stesso inizio si trova in Giannini A. 1891, p. 68, ma con vicenda che si avvicina a quella della *Leandra* del Nigra o a quella della nostra *Violetta* (v. successivo n° 10).

[14] Si è tentato da più parti di legare la vicenda della "ragazza bella" all'opera verdiana e al romanzo di Victor Hugo al quale Verdi si era ispirato. Le date però non lo consentono. Hugo pubblica *Le roi s'amuse* nel 1832; la *prima* di *Rigoletto* è del 1851; il Nigra pubblica la prima versione della sua *Leandra* (corrispondente piemontese alla "ragazza bella" toscana) nel 1854. Impossibile in un arco di tempo così limitato che una storia popolare ricavata da una creazione d'autore raggiunga la diffusione testimoniata dalle nove versioni pubblicate dal Nigra (pp. 313-322), il quale, figlio del suo tempo, si sforza di riferire le vicenda a storie longobarde o barbariche che coinvolgerebbero Autari, Clodoveo o addirittura Attila.

Prend'i'sserpente che gliè nell'orto
taglia la testa e piglia i'vvelen…

Metti il veleno in un bicchiere
e daglielo a be' – e daglielo a be'!".

Torna i'mmarito stanco e assetato
Ti chiede da be', ti chiede da be'.

"Marito mio, di quale tu vôi
d'i'bbianco o d'i'nner - d'i'bbianco o d'i'nner?".

"Dammi d'i'nnero, sarà più bono
Dammi d'i'nnero – dammi d'i'nner"-

C'era un bambino di nove mesi:
"Babbo 'un lo be', che c'è i'vvelen!" (Fig. 2).

La canzone rievoca una vicenda conosciuta in molte regioni d'Italia, con sviluppi e particolari molto spesso non coincidenti con quelli del testo qui presentato: basti pensare alle quattordici versioni piemontesi pubblicate dal Nigra assieme al nutrito elenco di altre versioni provenienti dalle diverse regioni dell'Italia centro-settentrionale[15]. D'altronde una delle prime versioni toscane del canto, raccolta sulla montagna lucchese e pubblicata nel 1902, ha uno svolgimento molto più articolato di quelle raccolte in seguito e una conclusione che si avvicina a quella di molte versioni del Nigra[16].

Quattro personaggi: la *lombarda* (A), moglie di un lavorante stagionale[17], che sembra disposta a venir meno all'obbligo di fedeltà nei confronti del marito (motivazione di A); un maschio (B), che dovrebbe essere il *padrone*, poiché si rivolge alla donna con l'appellativo di *lombarda*: è una persona appartenente a un livello sociale superiore, e ha mire sessuali nei suoi confronti (motivazione di B convergente con quella di A); il marito della donna (C) che deve essere tolto di mezzo (ostacolo per A e per B); il figlio della coppia (D) che permette alla vicenda di arrivare al suo esito senza la vittoria degli impulsi contrari all'uso corrente rispetto alla fedeltà coniugale. Riassumendo: l'amante B, non rispettando la norma che vieta di desiderare la donna d'altri, vuole che la lombarda A gli si conceda e

[15] Nigra, pp. 3-18. Anche in questo caso Costantino Nigra va a rovistare nelle cronache longobarde, per individuare analogie tra le vicende della *donna lombarda* e personaggi titolati della Storia. Non riesce a mettere insieme qualcosa di probante; ma seppure così fosse, alla eventuale realtà storica della signora longobarda è probabile che nel passaggio della vicenda alla cultura toscana sia seguito il sovrapporsi dei significati di cui alla successiva n. 17.

[16] Giannini G., pp. 217-218.

[17] A proposito del significato di *lombardo* come servitore, uomo di fatica o oprante , v. Nistri 2013, p. 140 e n. 143. Nello stesso significato del termine, merita ricordare la *zuppa lombarda*, pane e fagioli, il cibo per i servi; e *l'abito del lombardo / che para lo freddo e para lo cardo*, lo stesso vestito d'inverno e d'estate proprio di chi è costretto a indossarne uno solo in qualsiasi stagione perché non ne possiede altri.

che perciò uccida il marito. La donna, debole e seducibile, disposta ad amare il padrone, sceglie di avvelenare il marito. Fin qui l'esito sembrerebbe positivo, ma c'è da superare un ostacolo imprevisto. Quando il marito C rientra assetato dal lavoro e chiede di bere, l'ostacolo è frapposto dal figlio D, che miracolosamente avverte il padre, usando, a soli nove mesi, un linguaggio perfettamente articolato, che il vino contiene del veleno e salva il genitore, sventando la tresca e il complotto. L'esito della vicenda è negativo per A e B, positivo per C (e si può ipotizzare anche per D).

Il canto ribadisce il concetto che all'interno della comunità vige l'istituto del matrimonio monogamico assoluto, da cui ai contraenti deriva il dovere della fedeltà verso il coniuge; e che l'amante B, benché la sessualità maschile non tolleri limiti, tanto più se stimolata dall'assenza da casa del marito della consenziente donna-preda, non deve desiderare, né tanto meno insidiare, la donna d'altri. Ne deriva il postulato che, a causa dell'incostanza e della debolezza femminile, l'assenza del marito da casa è un ostacolo alla coesione della famiglia e alla possibilità di sorvegliare il comportamento della donna, e di garantirsi così la sua fedeltà.

3. **CATERIN CATERINETTA** (informatrice L. B.)

"Caterin Caterinetta
io vorrei dormir con te".

"Vien stasera all'undici ore
quando il padre mio non c'è",

"L'undici ore son sônate
Caterina vieni a aprir".

"Sono scalza e in camiciola
quand'ho fatto t'aprirò".

Co' una mano aprì la porta
e con l'altra l'abbracciò.

Volle far troppo rumore
che sua madre la sentì.

"Caterin Caterinetta
chi tu ci hai costì da te?".

"Ci ho il diavol che ti porti
e 'l mio amore che è venuto a me!" (Fig. 3).

La protagonista di questa canzone, Caterina, ha, nella maggior parte delle versioni conosciute, un nome diverso: Pinotta; e *Pinota* è chiamata anche nelle

due versioni pubblicate dal Nigra sotto il titolo *Convegno notturno*[18]. È probabile che la versione toscana sia una derivazione di quella piemontese, perché il diminutivo Pinotta per Giuseppina non è d'uso in Toscana. Lo svolgimento della vicenda del nostro canto, nelle sue linee di massima, è però identico sia a quello delle versioni piemontesi sia a quelle raccolte nella nostra regione – e non è stato possibile capire quando e perché sia avvenuto lo scambio di nome. Bisogna però tener presente che una *Caterin Caterinella*, raccolta nel senese, si ritrova sull'*Archivio* del Pitrè nel 1898[19], in una versione dallo sviluppo simile, ma molto più ricca della nostra.

Il personaggio A è l'innamorato che vuole avere un incontro amoroso con il personaggio B, Caterinetta (motivazione di A), la quale è ben disposta ad acconsentire alla richiesta (motivazione di B), ma teme la sorveglianza del padre (1° ostacolo per A e B) e dà appuntamento all'innamorato dopo le undici di sera, quando il padre non sarà in casa. All'ora convenuta, l'innamorato si presenta, Caterina non è vestita; secondo le norme comuni si dovrebbe rivestire (2° ostacolo per B), ma il desiderio è più forte delle convenienze e, scalza e in camiciola, tira in camera l'amante (1° superamento da parte di A e di B di ambedue gli ostacoli, con un atto di trasgressione). Il convegno d'amore è però troppo rumoroso, la madre di Caterina (personaggio C) si sveglia e chiede alla figlia chi abbia in camera (3° ostacolo per A e B). Caterina manda al diavolo la madre e le rivela che sta facendo l'amore (superamento dell'ostacolo da parte dei due innamorati). L'esito della vicenda è positivo per A e B, negativo per C e per la tenuta delle norme comunitarie.

Conclusioni: La donna, soprattutto una ragazza, è oggetto di richieste sessuali da parte dei maschi. I genitori devono garantirsi sorvegliandola assiduamente, perché le donne nubili non devono fare all'amore o, se lo fanno, non devono farsi scoprire per non venire chiacchierate. La ragazza che pretende di fare all'amore senza nascondersi genera un conflitto sociale in seno al gruppo, e uno strappo generazionale in seno alla famiglia, che possono risolversi solo con una rottura. Interessante, a questo proposito la riflessione di Fornari: "Non si tramanderebbe una canzone sulla naturale sensualità di una bella Pinotta nuda, se simili convegni notturni fossero un fatto accettato pacificamente dalla comunità: l'affermazione, alla fin fine, nega"[20], ma probabilmente può indurre a cambiare le regole di relazione.

4. **GRILLO E FORMICUZZA** (informatrici B. B. e M. F.)

C'era un grillo in un campo di lino
la formicuzza gliene chiese un filino.

Disse lo grillo: "Che cosa ne vuoi fare'".
"Calze e camicie, mi voglio maritare!".

[18] Nigra, p. 456 segg..
[19] Corsi, p. 65; v. anche Fornari, pp. 52-53 per una versione raccolta negli anni '50 del secolo scorso.
[20] Fornari 1976, p. 58.

Disse lo grillo: "Che ti sposo io!".
Disse la formica: "Ne son contenta anch'io!".

Gliera fissato i'ggiorno delle nozze
du' fichi secchi e du' castagne cotte.

Andetter'in chiesa pe' mettisi l'anello
cadde lo grillo e ssi spaccò i'ccervello.

La formicuzza era vicin'a'i'pporto
e sente dire che i"grillo gliera morto.

Sôna le nove e di là da'i'pprato
si sente dire che i'ggrillo è sotterrato.

La formicuzza da'i'ggrande dolore
prese una zampina e se la ficco' n'i'ccore (Fig. 4).

Notissima canzone dialogico/narrativa, spesso ritenuta un trastullo per i bambini. Al contrario, come nelle favole di Esopo, i piccoli animali del prato rappresentano gli esseri umani, e sono anche loro campioni del pensiero comunitario. Se ne trovano due versioni già nel Nigra[21], con una conclusione assai diversa, in cui la formicuzza non si sente obbligata a togliersi la vita, come pure in molte delle versioni raccolte in Toscana[22]. Nella maggior parte delle versioni toscane, i distici che formano le strofe sono intercalati da un ritornello onomatopeico che è escluso dalla versione delle nostre informatrici.

Tre personaggi: il grillo (A) che vuole sposarsi e metter su famiglia (motivazione di A), la formicuzza (B) che accetta di sposarlo (motivazione di B) senza che nessuno dei due esprima pulsioni amorose, ma soltanto, da quanto è dato capire, una scelta di convenienza. C'è inoltre un personaggio collettivo (C) che fa da sfondo ("… e sente dire…") ma che non influisce direttamente sugli esiti della storia. La sposa prepara il corredo; è già stato fissato il giorno del matrimonio, ma ecco che accade l'imprevisto (ostacolo per A): il grillo cade e muore prima di poter mettere l'anello alla sposa (ostacolo non superato per A). Alla povera formicuzza, rimasta vedova prima di sposarsi, non resta che il suicidio (ostacolo non superato per B). Chiaramente l'esito della vicenda è negativo per ambedue i personaggi.

In una società tradizionale, giunti a una certa età, l'uomo, ma soprattutto la donna, devono metter su famiglia, senza stare a guardare troppo per il sottile: non sembra infatti che i due personaggi siano legati da alcun sentimento o attrazione. L'uno si vuole maritare, l'altra si dichiara contenta di essere lei la sposa. Dopo la morte di A in seguito a un evento imponderabile, a B non resta tuttavia che accettare un destino di parificazione al coniuge che in questo caso supera l'istinto di conservazione: come dire, insomma, che quando muore il marito, la moglie, affranta dal dolore, come nell'antica cultura indù, deve seguirne la sorte. Nella

21 Nigra, pp. 587-588.
22 Nerucci, p. 532; Corsi 1898, p. 65 segg.; Giannini, p. 35, Fornari, pp. 66-69.

mentalità tradizionale, la morte è preferibile alla vedovanza, visto il patto di fedeltà che lega indissolubilmente i coniugi.

Che cosa sia l'imponderabile nel mondo contadino è difficile da definire. Può essere semplicemente tutto ciò che esula dalla volontà del soggetto, come ciò che deriva dalla volontà divina (senza distinzione se ciò sia frutto di consapevolezza religiosa o di superstizione); può dipendere infine dal non avere ottemperato convenientemente a protocolli comportamentali d'uso consolidato, come non aver pronunciato correttamente una formula di rito o di scongiuro, oppure non aver eseguito in maniera conveniente una sequenza di gesti in momenti particolarmente sensibili. L'informatrice B. B. ironicamente commentava la vicenda del grillo e della formica: "Gli dovea pe'fforza succede' quarcosa… Dovean sapello che 'un si fanno le nozze co' fichi secchi, porta male!".

5. **ERANO TRE SORELLE** (informatrice B. B.)

Erano tre sorelle
erano tre sorelle
la-llà
e tutt'e tre da maritar.

La prima la più bella
si mise a navigar.

Nel navigar che fece
l'anello le cadde in mar.

"O pescator dell'onde
vieni a pescar più in qua.

Ripescami l'anello
che m'è caduto in mar".

"Quando l'avrò pescato
che cosa mi darai?".

"Cento zecchini d'oro
e una borsa ricama' ".

"Non vo' zecchini d'oro,
voglio un bacin d'amor".

"E che dirà la gente
se ci vedrà baciar?".

"Dirà che 'gli è l'amore
che ce l'ha fatto far" (Fig. 5).

Conosciuto anche come *La pesca dell'anello*[23], questo canto ha numerose versioni regionali, in alcune delle quali la vicenda inizia con la perdita dell'anello "al fosso" dove la bella è andata a lavare il bucato, o a una fontana, anziché sul mare, ma si chiudono in modo simile, senza concludersi davvero, perché, nonostante in qualche caso i due personaggi lo mercanteggino a lungo, non sapremo mai se al suo bel pescatore, quel *bacin d'amor* la bella lo darà o non lo darà. L'analisi del testo, se non ci aiuta a risolvere questo problema, ci permette di capire di più rispetto al motivo per cui l'esito del racconto *deve* restare aperto.

Sebbene la canzone si avvii evocando tre sorelle, due di loro sono di sfondo e non hanno parte attiva nella vicenda. L'*inizio* con tre personaggi, di cui due fantasmatici, è anche in altri canti: *C'erano tre tambur…*[24] e *Gl'eran tre falciatori*[25], oltre che in tante fiabe popolari, e possiamo ipotizzare abbia la funzione di ricordare che non tutte le persone sono uguali o hanno pari capacità, e che nel gruppo c'è sempre chi ha più intraprendenza, coraggio o fantasia per emergere e cercare la propria strada. Solo due personaggi, dunque, la più bella delle tre sorelle (A) e il pescatore (B) che rimane repentinamente folgorato dalle grazie della fanciulla. La bella si mette a navigare (cioè esce dal proprio ambiente, abbandona la propria casa d'origine) e perde l'anello in mare. Chiede al pescatore di recuperarglielo (motivazione *economica* di A) e costui chiede una ricompensa (motivazione di B diversa da quella di A). Quando la bella offre al pescatore del denaro e una borsa ricamata, questi rifiuta i doni (ostacolo per A), e chiede "solo un bacin d'amor"; ma la bella oppone a sua volta dei dubbi (ostacolo per B), perché teme di essere chiacchierata ("E che dirà la gente…"). Il pescatore tenta di superare la resistenza della ragazza con un'asserzione di carattere generale: "è l'amore che ce l'ha fatto far" (superamento ipotetico dell'ostacolo), ma il canto non ha un epilogo narrativo seppure, nel non detto, si possa pensare a un esito positivo e trasgressivo per ambedue i personaggi. Caratteristica presente non solo nella nostra versione, ma anche in molte altre, in cui la ragazza pone una catena di ostacoli che il pescatore tenta di superare, ma senza riuscire a raggiungere *palesemente* l'obiettivo.

L'etica comunitaria vieta le effusioni d'amore fuori dai vincoli matrimoniali e dunque chi vuole praticarle deve assolutamente evitare di essere visto, perché la ragazza o la donna che si fanno chiacchierare per questo hanno poi difficoltà a trovare marito. Un modo per trasgredire è uscire dal proprio ambiente, cambiare scenario: mettersi a navigare. I due personaggi hanno motivazioni diverse, anche se poi tentano di farle convergere. Se una donna chiede un favore a un maschio, quest'ultimo preferisce una ricompensa amorosa piuttosto che una pecuniaria, perché la donna è sempre considerata oggetto sessuale. Il comportamento corretto per una ragazza sarebbe evitare di richiedere favori a un maschio per non trovarsi nella condizione di doverne rintuzzare le profferte amorose. E non tanto perché sia scandaloso fare l'amore: tutti sanno che la cosa è abbastanza normale anche nella società tradizionale, ma l'importante è non rendere la cosa di pubblico dominio. "Si fa, ma non si dice". Ed è questa la ragione per cui possiamo

[23] Con questo titolo la pubblicano il Nigra, pp. 410-417 (sette versioni, molto disomogenee tra loro) e il Giannini G., p. 221.

[24] v. di seguito, canzone n° 7.

[25] Leydi, pp. 269-270.

immaginare che, trasgredendo le regole comunitarie fuori dal proprio scenario consueto, la bella alla fine acconsentirà alle richieste del pescatore e gli darà il bacio tanto agognato. I due, però, saranno tanto astuti da non farsi vedere da noi, la comunità giudicante.

6. **LA CANZONE DI BISTA** (informatrice L. B.)

"…mettiti i'ffiocco nero

ti porto a Montenero
e ti ci lascio.
Bell'e ffinito i'cchiasso
e la chiassaia.

Mi pare un can che abbaia
Biston con le parole
che sempre moglie vôle
e mai ne piglia".

"M'ha messa in mantiglia
in manicotti e guanti
e siamo a Tutti i Santi
e i'ffreddo viene,

adesso non conviene
andare a letto sola
che sotto le lenzuola
non c'è niente.

Cosa dirrà la gente?
Mi son fatta i'vvestito
con gli sbuffi, tirati
in là – m'arruffi…" (Fig. 6).

Si tratta del frammento di un canto conosciuto comunemente come *Bista vol'essere sposo* o anche *La serva d'ipprete*, di cui si hanno le prime tracce nell'*Archivio* del Pitrè[26]. A seconda delle versioni, dopo un preambolo narrativo attribuibile alla "voce comune" in cui si cerca di dissuadere la protagonista, definita la "serva d'ipprete" dallo sposare Bista (che non compare sulla scena), s'imbastisce un vivace dialogo tra il prete stesso e la serva. Il prete prospetta alla perpetua una vita di triboli assieme a Bista, persona abituata a promettere e a non mantenere, mentre la perpetua s'inalbera a spiegare le sue ragioni fino a confessare che, non considerando le promesse di lusso fatte dall'amante, ha bisogno di qualcuno che le scaldi il letto perché sta arrivando la stagione fredda; e ciò prima di scagliare

[26] Barbi, p. 61; Giannini A. 1889, p. 285; Corsi, p. 65.

un'invettiva contro i preti cui non si deve mai dar retta[27]. Di tutto questo, dal nostro frammento (quanto la nostra informatrice ha potuto richiamare a memoria per averlo ascoltato negli anni precedenti la prima guerra mondiale) si evince poco. Del dialogo rimane solo la parte centrale del battibecco tra il prete (A) e la serva (B); e dalle poche battute è difficile trarre dei dati comunitari certi, sennonché, pur di stare con Bista (motivazione di A), nonostante ciò che può dire la gente (ostacolo), la serva è disposta a essere chiacchierata (superamento putativo, in mancanza di un esito). Come ciò rientri nel flusso della cultura comunitaria è impossibile ipotizzarlo, se non ricorrendo ad altre versioni più complete. Considerato però che queste non concordano tra loro, preferiamo in questo caso non azzardare conclusioni.

7. **C'ERANO TRE TAMBUR** (informatrice B. B.)

C'erano tre tambur
tornavano dalla guerra
olì olì-olì olé
tornavan dalla guerra.

Il più bellin dei tre
l'avea un mazzo di rose
olì olì-olì olé
l'avea un mazzo di rose.

La figlia del re
che l'era alla finestra
olì olì-olì olé
che l'era alla finestra:

"Dimmi o tambur
mi dareste codeste rose
olì olì-olì olé
mi dareste codeste rose?".

"Le rose io ti darò
quando tu sarai mia sposa
olì olì-olì olé
quando tu sarai mia sposa".

"Vai o tambur
vallo a chiedere a mio padre
olì olì-olì olé
vallo a chiedere a mio padre".

[27] v. la bella versione, la più ricca e (parrebbe) completa, raccolta a San Colombano di Scandicci in Fornari 2002, pp. 120-123.

“Bongiorno Re,
mi dareste la vostra figlia
olì olì-olì olé
mi dareste la vostra figlia?”.

“Dimmi o tambur
quali sono le tue potenze
olì olì-olì olé
quali sono le tue potenze?”.

“Le mie potenze son
il tamburo e le bacchette
olì olì-olì olé
il tamburo e le bacchette…”

“Vanne o tambur
ti farò tagliar la testa
olì olì-olì olé
ti farò tagliar la testa”.

“Il mio paese ha
cannoni per vendicarmi
olì olì-olì olé
cannoni per vendicarmi!”.

“Dimmi o tambur
chi è il tuo signor padre
olì olì-olì olé
chi è il tuo signor padre?”.

“Mio padre ‘gli è re
di Francia e d’Inghilterra
olì olì-olì olé
di Francia e d’Inghilterra”.

“Vanne o tambur
e prenditi mia figlia
olì olì-olì olé
e prenditi mia figlia…”.

“Al mio paese
ce n’è delle più belle
olì olì-olì olé
ce n’è delle più belle” (Fig. 7).

Il solito Nigra ne dà due versioni, indicandole come generatrici di quella penetrata in Toscana[28] e pubblicata dal Nerucci nel 1865, nella quale, con analogo svolgimento si parla di "tre soldati" anziché di tre tamburini[29]. Successivamente il canto è stato pubblicato da altri studiosi, con pochissime varianti[30].

Come nel caso delle tre sorelle, due dei tamburini scompaiono subito dalla scena e l'attenzione si sposta sul protagonista, "il più bellin dei tre" (personaggio A) e sul suo mazzo di rose. Dalla finestra, la figlia del re (personaggio B) gli chiede di dargli i fiori (motivazione per B). Il tamburino glieli darà solo se la ragazza è disposta a sposarlo (motivazione per A, ma ostacolo per B). La figlia del re supera l'ostacolo mandando il tamburino a chiedere il permesso al padre (il re, personaggio C). Il re, che vorrebbe dare alla figlia uno sposo del proprio rango (motivazione per C), pone ad A una domanda (ostacolo) riguardo alle sue ricchezze, cui il tamburino, che vuol restare in incognito come il "povero pellegrino" della città di Mantova, risponde in maniera insoddisfacente (l'ostacolo non viene superato), tanto che il re irato promette al tamburino di fargli tagliare la testa se non se ne va. Il tamburino rimane e fa sapere al re di avere a disposizione armi sufficienti a vendicarlo (ostacolo per C) poiché suo padre è il re di Francia e d'Inghilterra. Il re tenta di superare l'ostacolo concedendo immediatamente la mano di sua figlia al tamburino, ma la vicenda non giunge al suo esito positivo, perché il tamburino rifiuta di sposare la ragazza, dicendo sprezzantemente al re che al suo paese ci sono ragazze più belle. L'esito della vicenda è negativo per tutti e tre i personaggi.

I ragazzi e le ragazze della comunità si scambiano messaggi amorosi a distanza. Anche se ciò non è ammesso apertamente, si sa che ciò avviene: nella pratica la finestra, il balcone o la porta aperta erano il tramite per far arrivare il messaggio da interno a esterno o viceversa per mezzo, ad esempio, di uno stornello, cantato al cielo e alle nuvole perché fosse ascoltato e compreso da chi doveva riceverlo. L'aver istituito una via di comunicazione e semmai ottenuto l'aperto consenso tra i giovani non è però sufficiente. Ai giovani, per cominciare a fare all'amore, occorre la benedizione dei genitori, soprattutto del padre, tanto più quando questi sia una figura di rango e, da quel che appare nel nostro canto, anche una persona un po' spocchiona e arrogante, com'è il re. Non ci si sposa tra persone di ceto sociale differente perché, se mai inferiori dotati di ardimento, possono tentare la scalata al livello superiore, tra gli aristocratici "si può aspirare a formare una famiglia di riproduzione solo se si posseggono delle ricchezze"[31] e titoli adeguati. Alla canzone si sottintende infine una morale tesa al rispetto delle gerarchie (la stessa esplicitata nella celebra novellina di *Petuzzo*): per quanto una persona possa essere potente, prima o poi, troverà un'altra persona più autorevole o più potente in grado di condizionarne i comportamenti e la sorte[32].

---

28 Nigra, pp. 446-450.

29 Nerucci, p. 267.

30 Cfr. Barbi, p. 60; Fornari 1976 e 2002 (due differenti versioni).

31 Fornari 1982, p. 113.

32 Nistri 2013, p. 117.

8. **PELLEGRIN CHE VIEN DA ROMA** (informatrice B. B.)

Pellegrin che vien da Roma
con le scarpe rotte in pie'
o rotte in piè – o rotte in pié
pellegrin che vien da Roma
con le scarpe rotte in pie'.

"Bonasera signor oste
ci ha una camera per favor?
o per favor – o per favor
Bonasera signor oste
ci ha una camera per favor?"

"Ce n'ho una sola sola
dove dormo con la mi' moglie' ".

"La mi faccia un po' di posto
ci si accomoda tutt'e tre".

E la notte a mezzanotte
pellegrin si rizza in pie' ".

"Birbaccion d'un pellegrino
cosa fate alla mi' moglie'?".

"Non gli ho fatto proprio nulla
gli ho toccato solo un pie' ".

E dopo nove mesi
venne al mondo un bel bambin

che somigliava tutto
al birbaccione del pellegrin (Fig. 8).

È questa una canzone dialogica, preceduta da una strofa e conclusa da due strofe narrative. Tre versioni nel Nigra[33], una di poco precedente pubblicata dal Bolza[34] in dialetto comasco, e molte altre in area padana, "molte più che non meriti il soggetto"[35], ma nessuna con una conclusione così esplicita come nel nostro caso. Molte le varianti registrate in Toscana, in alcune delle quali sono presentati gli espedienti messi in atto dall'oste per impedire al pellegrino di avvicinarsi alla moglie[36].

[33] Nigra, pp. 567-569.
[34] Bolza, p. 677.
[35] Nigra, p. 568.
[36] I più noti di questi espedienti sono quelli del filo di paglia e del campanellino messi a separare

Tre personaggi, due che abitano la scena (A e B, l'oste e sua moglie, ma quest'ultima non partecipa al dialogo ed è solo evocata dalle parole altrui e nella chiusa narrativa) e uno che viene da fuori (C, il pellegrino). Il pellegrino che ritorna da Roma si ferma all'osteria e chiede una camera per dormire (prima motivazione di C). L'oste gli risponde che gli è rimasta una camera sola in cui dormono lui e sua moglie (ostacolo per C). Il pellegrino supera l'ostacolo asserendo che si possono aggiustare dormendo tutti e tre nello stesso letto (seconda motivazione per C). L'oste, per concludere l'affare e non perdere il guadagno (motivazione per A) accetta la proposta, ma il pellegrino, durante la notte, riesce ad avere un rapporto sessuale con la moglie dell'oste (esito positivo per C). Quando l'oste se ne accorge, è ormai troppo tardi (mancato ostacolo da parte di A). Interrogato, il pellegrino si giustifica dicendo che ha toccato solo un piede alla donna, smentito dopo nove mesi dalla nascita di un bambino in tutto somigliante a lui (ostacolo a posteriori che non è dato sapere come l'oste e la moglie supereranno), evento che conferma l'esito positivo per il pellegrino intraprendente, e negativo per l'oste venale e per la sua donna, troppo disponibile.

La regola comunitaria è che la donna sia fedele al marito e intrattenga rapporti sessuali solo con lui; d'altro canto il marito deve essere colui che protegge e guida la moglie, per non fare la parte del baggiano, dell'ingenuo sprovveduto. Se ne sottintende che la donna è debole e volubile, un oggetto senza volontà, che può essere sedotta facilmente, perché è nell'indole maschile e nel costume comune essere cacciatore e considerare la donna come oggetto sessuale. D'altronde la scena si svolge in un'impresa commerciale, qual è un'osteria. La regola vuole che i desideri dei clienti siano soddisfatti. È però questa una regola di secondo livello rispetto alla regola di primo livello che impone al marito di sorvegliare sulla moglie e di proteggerla. L'oste che antepone la norma di secondo livello a quella primaria diventa complice del cliente pellegrino – tanto più che il cliente, proprio perché pellegrino, è un estraneo, viene da fuori e non avrà, in quella scena, se non la breve permanenza che gli permette di avere la propria soddisfazione senza pagarne lo scotto.

Si può inoltre notare, in questa come in altre canzoni, l'uso formale delle buone maniere che, come abbiamo indicato in un precedente contributo al *Bollettino*[37], nel mondo della tradizione, servono soprattutto a celare le vere intenzioni di chi le utilizza. Qui "Bonasera, signor oste…"; "Bongiorno Re…" nei *Tre tambur*; "Sono scalza e in camiciola / quand'ho fatto t'aprirò…" nella *Caterinetta*; "Prima lo fa entrare / e poi lo fa sedere ecc." nello *Spazzacamino*, non sono nient'altro che formule di dissimulazione per mezzo delle quali si affètta cortesia, secondo l'uso comune, ma che servono in realtà a facilitare il raggiungimento di uno scopo pratico.

gli occupanti del letto, che l'oste cialtrone alla mattina ritrova ai piedi del letto e che, secondo i cultori della genesi *storica* dei canti popolari non sarebbe nient'altro che il ricordo parodico dell'uso medievale, "quando il cavaliere errante accolto nel letto coniugale dell'ospite, metteva la propria spada tra sé e la moglie di lui, e sarebbe stato disonorato se avesse abusato dell'ospitalità" (Fornari 2002, p. 169).

[37] Nistri 2010, pp. 476-482.

9. **LO SPAZZACAMINO** (informatrice B. B.)

Su e giù per le contrade
di qua e di là si sente
un canto allegramente
dello spazzacamin.

S'affaccia alla finestra
la bionda signorina
con voce graziosina
chiama spazzacamin.

Prima lo fa entrare
e poi lo fa sedere,
gli dà mangiare e bere
allo spazzacamin.

Prima lo fa entrare
e poi lo fa sedere,
gli fa spazzare il buco
il buco del camin.

E dopo nove mesi
gli nacque un bel bambino
che somigliava tutto
allo spazzacamin (Fig. 9).

Con ogni probabilità non si tratta di una canzone genuinamente popolare, in primo luogo perché non è citata da nessuno degli etnografi e dei raccoglitori di cose popolari del XIX secolo e della prima metà del XX; secondariamente perché è composta in una lingua italiana esente dalle inflessioni vernacolari, quali invece si notano in tutte le canzoni precedenti. Si può ipotizzare si tratti di una canzone composta da un cantastorie girovago, poiché è conosciuta in quasi tutta la penisola, con contenuti simili e forme più o meno italianizzate. Nella versione cantata dalla nostra informatrice, risulta una canzone narrativa, senza dialoghi, quando in altre versioni, per es. quella in dialetto milanese, il contesto narrativo è inframezzato da strofe di dialogo[38].

La "bionda signorina" (A) è una ragazza intraprendente che sentendo il canto dello spazzacamino si affaccia alla finestra, lo chiama e lo fa entrare in casa perché ripulisca il camino (motivazione per A). Per essere sicura che lo spazzacamino (B) non rifiuti il lavoro (possibile ostacolo da parte di B), la ragazza gli prepara il pranzo (superamento dell'ostacolo da parte di A). Lo spazzacamino accetta il lavoro (motivazione per B) e pulisce il camino senza trovare ostacoli (concomitanza delle motivazioni di A e di B). Come nella canzone precedente, la conclusione

[38] Brivio, p. 18; Castelli, p. 63-64.

della vicenda si fa evidente dopo nove mesi, quando la biondina dà alla luce un bambino somigliante allo spazzacamino (esito positivo per lo spazzacamino e, si può supporre, negativo per la ragazza).

È abbastanza evidente che a grandi linee questa canzone derivi dalla precedente; legame sottolineato, almeno nella memoria della nostra informatrice, dalla somiglianza degli ultimi quattro versi delle due canzoni. In questo caso, però, la ragazza è sola in casa ed è lei ad attirare lo spazzacamino avendo già in mente che cosa si aspetta dal giovanotto. Palese è l'allusione a doppio senso, rispetto al lavoro che la ragazza richiede, e l'esito negativo per lei evidenzia il dato culturale che s'intende trasmettere. Le ragazze nubili non vanno lasciate sole in casa senza controllo perché non cedano alle tentazioni e non siano facile preda dei maschi; ed è assolutamente da evitare ogni loro contatto con gli sconosciuti che vengano da fuori. Mentre nella canzone del pellegrino è l'oste, il marito, a fare la figura del fesso, la sventurata biondina che partorirà un figlio senza una famiglia che li protegga, non solo sarà molto chiacchierata, ma avrà infinite difficoltà quotidiane che le renderanno difficile l'esistenza.

10. **LA VIOLETTA** (informatrici L. B. e B. B.)

E la Violetta la va – la va
la va-la va-la va-la va
e la Violetta la va – la va
la va-la va-la va-la va
la va nel campo e lavorava
e c'era il suo Gigin che la rimirava.

"O che rimiri, Gigin d'amor
Gigin d'amor - Gigin d'amor?".
"Io ti rimiro perché sei bella,
se voi venir con me si va alla guerra".

"Io con te alla guerra non vo' venir
non vo' venir - non vo' venir
non vo ' venire con te alla guerra
perché si mangia male e si dorme per terra…".

"No, no, no, per terra non dormirai,
non dormirai, non dormirai.
Tu dormirai su un letto di fiori
e quattro begli Alpin ti faran gli onori" (Fig. 10).

Si tratta quasi certamente di una canzone risorgimentale o più probabilmente ascrivibile al periodo napoleonico (una versione di contenuto simile in dialetto piemontese intitolata *La Lionetta* si trova già nel Nigra[39]) diffusasi poi ovunque

[39] Nigra, pp. 559-560.

con la prima guerra mondiale, tanto da essere accolta nel repertorio del Coro degli Alpini. Le nostre informatrici raccontavano di averla imparata al ritorno del fratello dal fronte, dopo Vittorio Veneto e che, negli anni tra le due guerre, era diventata una canzone da osteria, spesso straziata per le strade di San Miniato dagli ubriachi che rientravano a casa nottetempo. In città era divenuto idiomatica la formula "cantare la violetta" per riferirsi a qualcuno divenuto rumoroso e molesto dopo aver alzato troppo il gomito. I versi con i quali Gigin chiede a Violetta di andare con lui alla guerra rivelano le origini ottocentesche (o addirittura precedenti) della canzone: all'epoca era infatti abbastanza comune che i soldati portassero fino nei pressi dei campi di battaglia le loro donne, cosa che invece era impensabile nelle trincee della Grande Guerra. A questo periodo è necessariamente ascrivibile la modifica dell'ultimo verso in cui sono tirati in mezzo "quattro begli Alpin" (o "quattro fantaccini" come nella versione pubblicata da Pasolini), i quali, com'è logico, non compaiono nella versione del Nigra, in cui "la Lioneta ven a l'armada / la Lioneta a intra an Francia".

Dopo l'iniziale strofa narrativa, il dialogo si svolge tra Violetta (personaggio A) e Gigin (personaggio B). Violetta è una contadinella che mentre lavora nel campo sente addosso gli occhi di Gigin (il "suo" Gigin: si può supporre che i due abbiano già se non una relazione in corso, un'intesa fatta di sguardi e di segnali), e gli chiede il perché di tanta attenzione (motivazione dissimulata da parte di A). Gigin si dichiara attratto dalla bellezza di Violetta e la invita ad andare in guerra con lui (motivazione di B). La ragazza risponde che non vuole andare in guerra (ostacolo per B) perché in guerra la vita è scomoda ("si mangia male e si dorme per terra"). Gigin ribatte che invece dormirà in un letto di fiori, accudita (si può immaginare in che modo) da quattro begli alpini (tentativo di superamento dell'ostacolo da parte di B). Non sappiamo se l'ostacolo sarà superato, ma dal contesto si può ipotizzare che l'esito sarà positivo sia per Violetta (che avrà quattro amanti) sia per Gigin e gli altri alpini che si spartiranno i favori della ragazza.

Una riflessione sulla cultura comunitaria tramandata in questa canzone crediamo debba tener conto della modifica immessa nella struttura *originaria* (che d'altronde possiamo solo ipotizzare a partire dalla versione del Nigra) da quell'ultima strofa con il riferimento agli Alpini e quindi a un periodo storico ben preciso (laddove i canti popolari sono tendenzialmente astorici), quale conseguenza della commozione generata in tutta Italia dall'ecatombe della prima Guerra Mondiale. Nella società tradizionale, una ragazza che come Violetta prende l'iniziativa di abbordare un giovanotto, tanto più un soldato, sa bene di trasgredire le regole comunitarie. Può essere chiacchierata e tacciata di essere una ragazza facile o, peggio, di facili costumi. Quando c'è una guerra, però, è ammesso alle ragazze di accompagnarsi con i soldati ai quali, è noto, giova un sostegno non solo morale. In questo caso, accompagnarsi con gli Alpini che stanno sacrificando le proprie vite nelle trincee per difendere la Patria, è per la ragazza come dare sostegno alla Patria stessa (ognuno dà come può il suo contributo alla lotta comune), senza dover essere considerata di facili costumi. Violetta è una benefattrice della Patria, al pari di una crocerossina.

11. **IL FIGLIO DI BIRONCOLI DI VALLE** (informatrice V. B.)

E vi farò senti' pene e dolori
sì della prima notte in matrimonio
che il piacere si cambiò co' pianti
così come succede a tutti quanti.

Un figlio di Bironcoli di Valle
s'innamorò della bella Giannina:
ci aveva il petto grosso e anche le spalle,
era un'appetitosa contadina.
Poi l'aveva un mappamondo
sì ben fatto, grosso e tondo;
che chioma nera,
sembrava proprio un fio' di primavera".

E venne il giorno dello sposalizio,
Giannina brillava come una stella
e mentre l'ammirava, Maurizio
diceva: "Alfin ti sposo, cara bella.
Quando a 'n dormi' si pole andare
quanti baci ti vo' dare
in allegria
e allora ti dirò: Sei tutta mia!"

'Ppena mangiato quei bocconi buoni
dissero tutti: "Noi si vuol ballare!"
e presi du' organini ed altri suoni
e lì la festa incomincionno a fare.
Ma allo sposo Maurizio
gli sembrava un sacrifizio:
con mente ascosa
bramava d'abbracciar la cara sposa.

Quando furon partiti gli invitati
Maurizio si sentiva gongolare;
in camera nuziale sono entrati,
ma la Giannina 'un si volea spogliare.
Gli diceva. "Mi vergogno,
via su, levati di torno…"
Maurizio adagio
la strinse al seno e glielo diede un bacio.

A forza di parol' la fe' spogliare,
prima il giacchetto, dopo la gonnella.
Quando in camicia lei viene a restare
Maurizio gridò: "Oddio, brutta gratella,
dove sono ' fianchi e 'l petto,

tutto quanto è sotto il letto,
che confusione!
tu se' più secca te che d'un bastone".

Maurizio tutto quanto invelenito
'un si potea da' pace quella sera
e rimaneva ancora rintontito
quando le' si levò anche la dentiera,
poi la prese pe' capelli
ch'eran tutti neri e belli:
"O dio che zucca!"
e gli rimase in mano la parrucca.

Maurizio, nel vede' quell'orrendezza
prese un bastone e principiò a menare,
scese le scale con tanta sveltezza,
da quella casa si diede a scappare.
Prese i'ttreno, andò a Livorno,
dalla sposa 'un c'è più torno,
e la Giannina
è andata in un convento cappuccina[40].

Si tratta chiaramente di una canzone da cantastorie, sia per la complessità della storia dialogico-narrativa, sia per le scelte linguistiche. Se alcune forme ("pole" per può, "incomincionno" per incominciarono, "brutta gratella" per magrissima, "torno" per tornato) sono genuinamente vernacolari, viceversa altre forme linguistiche ("con mente ascosa", "mappamondo", "camera nuziale") suonano lontane dal parlato popolare. Senza contare che la gente di campagna non potrebbe mai definire la Giannina, una loro pari, "un'appetitosa contadina", con un termine classista che marca una separazione di livelli sociali, quale può essere utilizzato per esempio da una persona che appartiene a una classe superiore o da chi abita in città. La strofa iniziale di soli quattro versi è molto probabilmente la parte conclusiva di un'ottava di cui l'informatrice non è stata in grado di ricostruire l'incipit[41].

Il protagonista è Maurizio (A), figlio di un non meglio precisato Bironcoli di Valle, che si è innamorato della bella Giannina (B), una contadina dalle forme generose, e ha deciso di sposarla. A voler essere pignoli c'è anche un terzo protagonista corale (C), la folla degli invitati allo sposalizio che ha la funzione *comica* di creare il primo ostacolo alle smanie di Maurizio. Una volta celebrato il matrimonio, Maurizio vorrebbe subito portare in camera la Giannina (motivazione

[40] Di questa canzone mi è rimasto solo il testo. Non sono stato in grado di trascrivere la melodia perché dopo tanti anni dalla registrazione il nastro del magnetofono si è smagnetizzato.

[41] Conosco solo due altre versioni della canzone, la prima cantata da Caterina Bueno (*Il figlio di Sbiloncolo di Valle* in *Se vi assiste la memoria* (Fonit Cetra LPP 263, 1974, album n° 28 della Collana Folk); la seconda, raccolta a Pelago (FI) nel sito *https://docplayer.it/4005794-Canti-di-tradizione-orale-ricordati-e-interpretati-nel-territorio-di-pelago.html*, intitolata *Il figliolo di Biritroncolo di Valle* (biritroncolo = ingenuo).

di A) ma gli invitati vogliono far festa e ballare (ostacolo da parte di C), perciò Maurizio è costretto a rimandare il momento tanto desiderato. Alla fine gli invitati se ne vanno e il ragazzo riesce a portare Giannina in camera (superamento dell'ostacolo da parte di A). Ecco che però si trova davanti una serie di nuovi ostacoli a vanificare la sua motivazione. Giannina infatti fa la vergognosa e non si vuole spogliare (primo ostacolo per Maurizio da parte di B). Il ragazzo vince la ritrosia della Giannina (superamento del nuovo ostacolo), la quale comincia a spogliarsi, o meglio a "smontarsi", perché tutto ciò che sembrava bellezza e opulenza fisica non è altro che protesi, trucco e artificio: l'imbottitura dei fianchi e del petto, la dentiera, la parrucca... (tutti ostacoli posti da B alla motivazione di A). Vedendosi tradito nelle sue aspettative, Maurizio ha un solo modo per superare questi nuovi ostacoli: abbandonare il ruolo dell'innamorato e assumere quello del marito tradito, così bastona la novella sposa, l'abbandona e la ripudia. Esito negativo per lui, rispetto alla propria motivazione, ma esito positivo secondo la morale comunitaria, perché la moglie che inganna in qualsiasi modo il marito merita necessariamente di essere punita; esito negativo per la Giannina che, abbandonata dal marito, non troverà niente di meglio che chiudersi in convento.

Maurizio è un giovane completamente integrato nella sua società di provenienza dagli spiccati caratteri agrari, e ha convogliato le proprie attenzioni sull'unico prototipo femminile ammesso nel mondo contadino, ove non è accettato il modello della donna magra. La magrezza, infatti, oltre a essere poco appetibile sessualmente, è sinonimo di scarsa resistenza alla fatica, di salute incerta, di limitata capacità di procreazione, quando in campagna si ha bisogno di donne sane, robuste e in grado di mettere al mondo molti figli maschi, cioè molte paia di braccia da utilizzare nei campi. Nel contesto culturale che ha prodotto, accettato e tramandato la canzone, la mancanza di opulenza fisica è all'origine delle disgrazie di Giannina e causa dell'*annullamento* di fatto del matrimonio; la sua bastonatura è la logica conseguenza di una "frode in commercio" perpetrata ai danni dell'ignaro marito. Maurizio fa ciò che la comunità in cui vive si aspetta da lui. E la Giannina non è da meno. Chiudendosi in convento, la sposa abbandonata rinuncia concretamente a ogni rapporto con il fluire della fertilità e della vita, attestando la propria inutilità in un mondo, quello agricolo, che invece ha bisogno di cogliere, anche nelle più piccole manifestazioni della vita quotidiana, un'eco concorde con la voce che regola tutto l'universo.

Bibliografia

Barbi M., *Saggio di canti popolari pistoiesi* in *Archivio per lo studio delle Tradizioni Popolari,* vol. VIII, Palermo, Luigi Pedone Lauriel Editore, 1889.

Bolza G.B., *Canzoni popolari comasche* in *Sitzungsberichte der Keiserliche Akademie der Wissenschaften,* vol. LIII, Wien, Gerold, 1867.

Brivio R., *Canzoni sporche all'osteria*, Milano, Williams Intereuropa, 1973.

Castelli A. (a cura), *I canti goliardici,* Milano, Intereuropa, [1970].

Corsi G.B., *Ninne-nanne, cantilene, filastrocche, storie popolari raccolte in Siena* su *Archivio per lo studio delle Tradizioni Popolari,* Vol. XVII, Palermo-Torino, Carlo Clausen, 1898.

Fornari A., *Canti toscani*, Firenze, L.E.F., 1972.

Fornari A., *Cartacanta. Canti popolari toscani e cultura comunitaria,* Firenze, Il Torchio, 1976.

Fornari A., *Morfologia del canto popolare. Struttura e valenze culturali delle canzoni piemontesi e toscane,* Bagno a Ripoli, Biblioteca Comunale, 1982.

Fornari A., *Canti toscani*, Firenze, L.E.F., 2002.

Fornari A., *Voce viva*, Firenze, Le lettere, 2009.

Giannini A., *Canzoni del contado di Massa Lunense* in *Archivio per lo studio delle Tradizioni Popolari,* vol. VIII, Palermo, Luigi Pedone Lauriel Editore, 1889.

Giannini A., *Canti popolari pisani,* Pisa, Tip. Galileiana, 1891.

Giannini G., *Canti popolari toscani,* Firenze, G. Barbera, 1902, qui consultato nella riedizione Palermo, Edikronos, 1981.

Leydi R., *I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori, 1973.

Nerucci G., *Saggio di uno studio sopra i parlari vernacoli della Toscana*, Milano, Fajini, 1865.

Nigra C., *Canti popolari del Piemonte,* Torino, Einaudi, 1957.

Nistri R., *Con le buone maniere si ottiene tutto. Riflessione su alcuni meccanismi di dissimulazione e dei modi di relazione in uso nella cultura tradizionale, analizzati per mezzo dei proverbi e dei canti popolari* in *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato al Tedesco* n° 77, San Miniato, Accademia degli Euteleti, 2010.

Nistri R., *Il cavolo di Petuzzo e l'inferno quotidiano nella scodella dei poveri diavoli. Il simbolismo e i poteri magico-taumaturgici delle brassiche e di altri vegetali nell'alimentazione degli abitanti delle campagne* in *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato al Tedesco* n° 80, San Miniato, Accademia degli Euteleti, 2013.

Nistri R., *Anche i burattini di legno hanno uno stomaco. Sulla fame insaziata di Pinocchio* in *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato al Tedesco* n° 83, San Miniato, Accademia degli Euteleti, 2016.

Nistri R., *Quante corna ha la cavalla? I giochi infantili nella Toscana preindustriale, sullo scenario del* Malmantile racquistato *di Lorenzo Lippi* in *Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato al Tedesco* n° 88, San Miniato, Accademia degli Euteleti, 2021.

Pasolini P.P., *Canzoniere italiano*, Milano, Garzanti, 1972, vol. I e II.

Tigri G., *Canti popolari toscani*, Firenze, Barbera e Bianchi, 1856.

Tommaseo N., *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, Venezia, Girolamo Tasso, 1841.

Nella città di Mantova

Adagio

Nel- la cit-tà di Man-to-va c'è u-na ra-gaz-za bel-la

e il re che l'ha sa- pu-to e vô-le an-dà a ve- del-la.

Donna lombarda

Don- na lom-bar-da per-chè non m'a-mi? Don-na lom-

bar- da per-chè non m'a-mi? Per-chè ho ma-ri per-

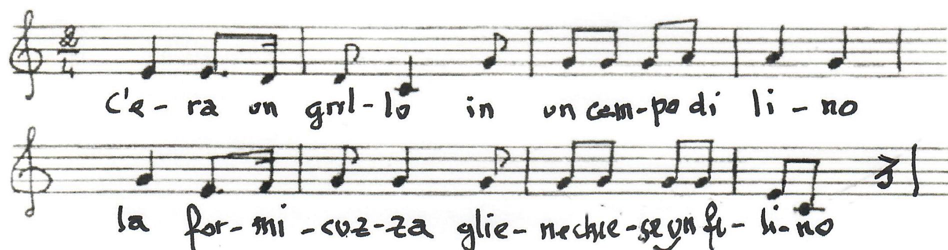
chè ho ma-ri

Caterin Caterinetta
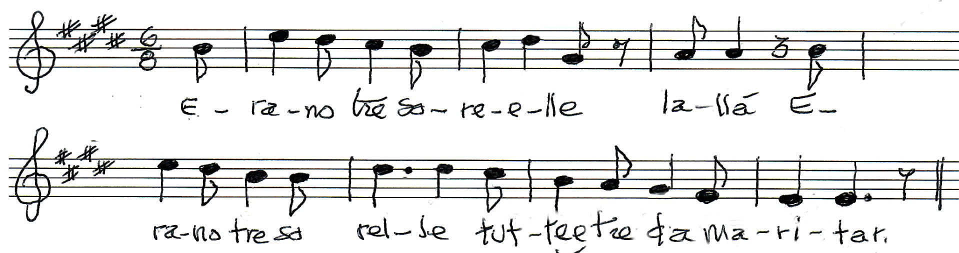
Ca- te-rin Ca-te-ri-net-ta io vor-se-i dor-mir con te

Ca- te-rin Ca-te-ri- net-ta io vor-re-i dor-mir con te
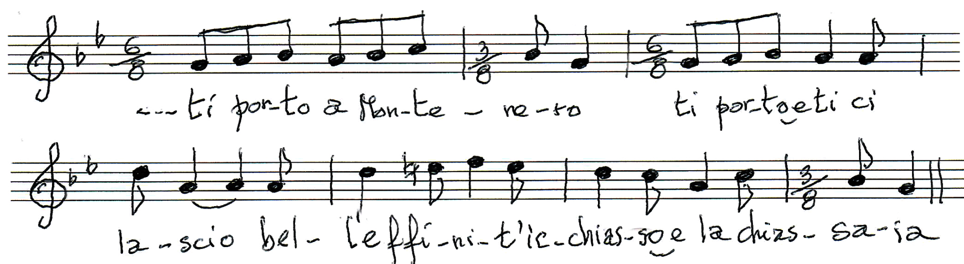
Grillo e Formicozza



Erano tre sorelle



La canzone di Bista



C'erano tre tambor

C'e- ra-no tre tam-bor tor- na- va- no dal- la guer-ra o-
lì o- lì o- lì o- là C'e- ra-no tre tam-bor tor- na- va-no dal-
la guer- ra

Pellegrin che vien da Roma

Pel- le- grin che vien da Ro- ma con le scar- pe rot- te in
piè o rot- te in piè o rot- te in piè pel- le-
grin che vien da Ro- ma con le scar- pe rot- te in piè

Lo spazzacamino

Su e giù per le con-tra-de— di qua e di là— si sen-te—

il can-to al le-gra-men-te del-lo spaz-za-ca-min—— Su e

giù per le con-tra— de di qua e di là si sen — te 'l can-to al

le-gra-men — te del-lo spaz-za—ca-min——

La Violetta

E la Vi-o- let-ta la va, la va, la va, la va, la va, la va, e la Vi-o-

let-ta la va, la va, la va, la va, la va, la va, la va nel cam-po e la vo-o-

ra-va e ce ra il su-o Gi-gin che la ri-mi-i - ra-va la va nel cam-po e la vo-o-

ra-va e ce-ra il su-o Gi-gin che la ri-mi-i - ra-va Per-chè mi-ri- -no-ti

Donatello e la città e il territorio di Pistoia

MARIO BRUSCHI

Rapporti più o meno stretti fra Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi; Firenze, 1386 circa-1466) e Pistoia erano, finora, risultati pressoché inesistenti o sconosciuti.

Nel catalogo della grande e splendida mostra allestita a Palazzo Strozzi (e al Bargello) di Firenze nel 2022, che raccoglie opere d'arte di Donatello, e di altri sommi artisti del Rinascimento, conservate in gran parte a Firenze (SS. Annunziata, S. Maria Novella, S. Maria del Carmine, Museo Bardini, Museo di S. Marco, Casa Buonarroti, Galleria degli Uffizi, Museo del Bargello, Opera di S. Croce, Chiesa di S. Lorenzo) ma anche in altre città italiane (Bergamo, Bologna, Ferrara, Grosseto, Jesi, Massa Carrara, Milano, Napoli, Padova, Pesaro, Prato, Roma, Siena, Venezia) e all'estero (Berlino, Boston, Budapest, Detroit, Dublino, Lione, Londra, Monaco, NewYork, Oxford, Parigi, Vienna, Washington) si possono, qua e là, cogliere spunti, seppur labili e non eclatanti, che meritano attenzione per un approfondimento maggiore di tali interrelazioni.

"Ricerche recenti hanno verificato che Niccolò di Betto, grazie al favore di un patrigno e politico fiorentino di lunga carriera quale Bonaccorso di Neri Pitti, membro della Parte Guelfa, era riuscito a ricoprire alcune cariche minori nel governo territoriale della Repubblica, trovandosi in particolare a Pistoia al passaggio fra il Tre e il Quattrocento come capitano della Fortezza di San Barnaba [così in età medievale, ma dall'epoca rinascimentale: S. Barbara], mentre Pitti vi era capitano cittadino. Questa circostanza spiega la prima carta d'archivio di cui Donatello è protagonista, nel gennaio 1401, per aver ferito con un bastone, proprio a Pistoia, un certo Anichino di Piero, originario "de Alemania": episodio curiosamente analogo a uno vissuto nel 1452 da uno tra gli ultimi allievi di Donatello, Verrocchio, alla medesima età del maestro. Ma, ai fini della storia dell'arte, è ben più importante che su Pistoia gravitasse dal 1400, come orafo nella grande impresa civica dell'altare di S. Jacopo in cattedrale, Filippo Brunelleschi, destinato a diventare presto una figura di peso tecnico e intellettuale primario nella vicenda di Donatello"[1].

E ancora, per Brunelleschi-Donatello: "Negli anni in cui consolidava le sue abilità di orafo all'ombra di Ghiberti e affinava l'uso del trapano e dello scalpello sotto l'occhio ammirato e preoccupato -si può credere- di Lamberti, entrò prepotentemente nella vita di Donatello Filippo Brunelleschi. Ne nacque un'amicizia che,

[1] Cfr. *Donatello. Il Rinascimento*, a cura di Francesco Caglioti, con L. Cavazzini, A. Galli, N. Rowley, catalogo della mostra (Palazzo Strozzi), Marsilio 2022, p. 25. Alcuni esponenti della famiglia fiorentina dei Bardi sono ricordati, nel Cinquecento, sul Montalbano (Cfr. M. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, Nuova Fag litografica 2018, p. 585, ad indicem).

come tutte quelle sperequate per l'età (Brunelleschi aveva quasi dieci anni in più), fu cruciale per la crescita intellettuale di Donato"[2].

Una fonte storica pistoiese, riprendendo da Giorgio Vasari, su Brunelleschi orafo a Pistoia così si espresse: "Due mezze figure di Profeti nell'Altare di S. Jacopo. Filippo Brunelleschi Fiorentino, scultore e architetto esercitò il Niello, et il lavoro di grosserie, come alcune figure d'argento che sono due mezzi Profeti posti nella testa dell'altare di S. Jacopo di Pistoia, tenuti bellissimi, fatti da lui all'Opera di quella Città. Operò molto di basso rilievo dove mostrò d'intendersi tanto di quel mestiero che era forza che il suo ingegno passasse i termini di quell'Arte. Detto Filippo era amicissimo di Donatello, morì d'anni 69, l'Anno 1446"[3].

Tornando quindi a quanto riportato all'inizio, merita, a mio avviso, soffermarsi su alcune figure implicate con Pistoia e con vicende personali di Donatello: Bonaccorso Pitti, Anichino di Piero, Niccolò di Betto, tutti fiorentini.

Bonaccorso di Neri Pitti, di parte guelfa, capitano di Pistoia, permise, con la sua potente protezione politica, a Niccolò di Betto di ricoprire la carica di capitano della fortezza di S. Barbara, a cavallo fra Tre e Quattrocento[4].

Anichino di Piero era originario "de Alemania", cioè di Alemagna (Germania). Era dunque tedesco. Venne "bastonato", a Pistoia nel 1401, proprio da Donatello. Nella campagna fra Firenze e Pistoia, fra Tre e Quattrocento, rimangono documentati vari "tedeschi" e vari "Arrigo". Negli ultimi decenni del sec. XIV, all'altare d'argento di S. Jacopo nella cattedrale di Pistoia lavorò lungamente e con parti importanti il maestro orafo Piero (Pietro) d'Arrigo Tedesco[5]. Fra i battezzati del-

---

2 Cfr. *Donatello. Il Rinascimento*, p. 110 (L. Cavazzini).

3 Cfr. *La Chiesa pistoiese e la sua cattedrale nel tempo*, a cura di Alfredo Pacini, VI, Pistoia 1996, p. 271. Per l'altare di S. Jacopo, cfr. il fondamentale L. GAI, *L'altare argenteo di San Iacopo nel Duomo di Pistoia*, Allemandi 1984. Sabatino Ferrali, nel 1955, ricordando un "avvenimento di importanza storica", cioè la separazione della diocesi di Prato da quella di Pistoia, trovò modo di menzionare il capolavoro di Donatello nel Duomo di Prato: "Il primo dei provvedimenti parzialmente risolutivi dell'annosa questione venne da Pio II: un papa che, per la sua cultura umanistica, non poteva non nutrire ammirazione per una chiesa che già si ornava del più bel sorriso dell'arte rinascimentale nel pulpito esterno di Donatello e Michelozzo e che, proprio in quello stesso tempo, si stava arricchendo del mirabile ciclo di affreschi di frà Filippo Lippi" (Cfr. *La Chiesa pistoiese*, XI, Pistoia 2003, p. 176). Anche il pergamo pratese di Donatello (1434-1438), a metà strada fra Pistoia e Firenze, testimonia la continua correlazione fra questo particolare territorio in ogni ambito.

4 Per Bonaccorso Pitti, cfr. F. NERI, *Società ed istituzioni: dalla perdita dell'autonomia comunale a Cosimo I*, in *Storia di Pistoia*, III, Firenze, Le Monnier 1999, p. 12; L. GATTI, *Buonaccorso Pitti "giucatore aventurato" e Niccolò di Betto Bardi "micidiale della persona" (per gli esordi di Donatello)*, in Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)," Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", s. IV, I, 1996, *Quaderni* 1-2, pp. 95-106. Per la fortezza di S. Barbara, cfr. F. GURRIERI, *La fortezza di S. Barbara*, in *Studi Storici Pistoiesi*, I, Centro Italiano di studi di Storia e d'Arte, Pistoia, Rastignano 1976, pp. 5-25; C. CECCANTI, *Nanni Unghero, Antonio da Sangallo il Giovane, Giovanni Battista Belluzzi e Bernardo Buontalenti. Il sistema difensivo pistoiese nel Cinquecento*, in "Bullettino Storico Pistoiese", CXVII, 2015, pp. 105-123. Esisteva anche Bonaccorso di Luca Pitti ("bonachorso di messer luca pitti") (Cfr. G. BARNINI, *Tommaso Ginori e i "rinnovatori" della Misericordia di Firenze*, in "San Sebastiano", periodico della "Misericordia di Firenze", gennaio 2022, 35, pp. 34-35).

5 Cfr. L. GAI, *L'altare argenteo*, cit. in nota 3, p. 230, ad indicem. L'Anichino di Piero in questione, per ragioni precisamente anagrafiche e cronologiche (citato nel 1401) potrebbe anche ipotizzarsi

la cattedrale di Pistoia, per il 1473, ho trovato "Giovanni figluolo di Giovanni tedescho"[6]. Il nome di questo padre ("Giovanni tedescho") è lo stesso del padre di "Arigho di Giovanni tedescho", uno dei testimoni (il quinto dell'elenco) riportati nel ricordo di Antonio da Vinci, nonno di Leonardo da Vinci, per il battesimo del nipote (15 aprile 1452)[7]. I due (Giovanni e Arrigo) potevano essere fratelli (figlioli di "Giovanni tedescho"). Giovanni fratello maggiore di Arrigo.

Di "Arigho di Giovanni todescho" Renzo Cianchi scrisse che "di lui non si hanno notizie genealogiche"[8]. Abbiamo ulteriori notizie anche, al riguardo, di Piero di Giovanni Tedesco, scultore fiorentino: "La precoce frequentazione di Ghiberti, il quale rappresentava a Firenze il fronte di dialogo più aggiornato con l'avanguardia del Gotico internazionale che da Parigi si propagava in tutta Europa, lasciò in Donatello una traccia profonda. Essa emerge nelle prime opere realizzate per la Cattedrale: una piccola statua e un rilievo destinati alla decorazione di una porta laterale, quella poi detta "della Mandorla". A quell'impresa lavoravano fin dal 1391 i principali scultori fiorentini del tempo, i cui nomi sono stati oscurati dalla fama della generazione che li seguì: Niccolò Lamberti, Jacopo di Piero Guidi, *Piero di Giovanni Tedesco*, Giovanni d'Ambrogio e suo figlio Lorenzo. Tra pause e rallentamenti, fu solo nel 1406 che si giunse a decorare la lunetta sovrastante l'ingresso, ma, a quel punto, della squadra originaria era rimasto solo Lamberti. Ad affiancarlo fu ingaggiato Antonio di Banco, che lavorava assieme al promettente figlio Nanni, e non è improbabile che proprio a Lamberti si debba il coinvolgimento dell'esordiente Donatello nell'opera"[9]. Visto il contesto generale, è assai probabile che Piero di Giovanni Tedesco fosse fratello di Arrigo e di Giovanni, poiché tutti figlioli di "Giovanni Tedesco". Un altro "Arigho tedesco" compare varie volte nel 1475 ma come servitore del vescovo di Pistoia insieme a un "Arrigho francioso", famiglio di

---

come figliolo dell'orafo Piero d'Arrigo Tedesco (attivo a Pistoia alla fine del Trecento). Su questo orafo "tedesco" operante a Pistoia, sappiamo, da ulteriori fonti lasciate da Pandolfo Arferuoli e stampate da pochi decenni, che nel 1386 gli operai di S. Jacopo "detteno a fare a maestro Piero Tedesco, orafo in Pistoia, sei figure d'argento per adornamento dell'altare […] e li detteno libre sedici d'argento"; nel 1387: "detteno a maestro Piero orafo a fare il paviglione, con due angeli che reggono detto paviglione nel tabernacolo di S. Jacopo d'argento"; nel 1390: "fu fatto da maestro Piero orafo in Pistoia, due figure d'argento, cioè l'Angelo e la Nuntiata, che si messeno in testa dell'altare d'argento […] Montò detto lavoro in tutto fiorini 85" (Cfr. *La Chiesa pistoiese*, I, Pistoia 1994, pp. 117, 118, 124).

[6] Cfr. M. BRUSCHI, *La "Chaterina" di Leonardo*, in B.S.P., CXII, 2010, p. 187-188, nota 12. La grafia usata dal nonno Antonio fu "todescho" per l'esattezza, secondo l'uso della parlata popolare, così come nei documenti del tempo si trova *francioso* per francese.

[7] Fra altri, cfr. M. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 584, ad indicem.

[8] Cfr. R. CIANCHI, R*icerche e documenti sulla madre di Leonardo*, Firenze, Giunti-Barbèra 1975, p.47, nota 42. "Arrigo di Giovanni tedesco era stato prima fattore di Antonio di Lionardo di Cecco; poi della sua vedova Monna Lisa dei Ridolfi; infine dei Ridolfi stessi. Fu il fondatore della Cappella di Santa Barbara nella chiesa di Vinci. Non lo abbiamo trovato nei catasti di Vinci e di Firenze" (Ibidem). Recentissime acquisizioni archivistiche hanno fornito nuove notizie per Arrigo di Giovanni tedesco. Nel 1446 Piero Lupi di Vitolini e Giustino di Antonio di Vinci fanno un compromesso "in Arrigum Johannis de Alamania" e un altro ancora di Arrigo con Piero di Andrea del Vacca, padre dell'Accattabriga. Quest'ultimo fu colui che sposò Caterina, la madre naturale di Leonardo (Cfr. A. MALVOLTI, *Appendice documentaria*, in M. BRUSCHI, *Ancora su 'Chaterina', madre di Leonardo da Vinci*, in Bollettino dell'Accademia degli Euteleti di S. Miniato al Tedesco, n° 88, 2021, p. 117).

[9] Cfr. *Donatello. Il Rinascimento*, p. 108 (L. Cavazzini). Anche p. 348

stalla[10]. Altri tedeschi al servizio del vescovo di Pistoia, alla metà del Quattrocento (1460): "Maestro Giovanni di Nicholo della Magna [d'Allemagna] nostro chuocho", "Andrea tedesco nostro chuocho", "Giorgio tedescho famiglio della stalla"[11].

Come detto sopra, nel 1452 (l'anno di nascita di Leonardo), si verificò un medesimo episodio "di bastonatura" subìto dal Verrocchio, allievo di Donatello, e maestro di Leonardo.

Leonardo stesso ebbe rapporti piuttosto burrascosi con tedeschi, come avvenne durante il suo soggiorno romano, nel 1515, al Belvedere in Vaticano: "L'assenza del duca [Giuliano de' Medici] rende la vita di Leonardo in Vaticano un po' più difficile. Un suo collaboratore, un tedesco chiamato Giovanni degli Specchi, cerca di approfittare del momento per carpire qualche segreto tecnologico del maestro, e sfruttarlo nella sua bottega a scopo di lucro. Nell'impresa è coadiuvato da un altro giovane assistente tedesco, maestro Giorgio, che non sa una parola d'italiano, e passa il tempo gozzovigliando con i soldati del Papa e andando con lo scoppietto a caccia di uccelli tra le rovine [*coll'andare in collo scoppietto ammazzando uccelli per queste anticaglie*].

Di più. La maldicenza di Giovanni avrebbe nociuto alle ultime indagini anatomiche di Leonardo, impedendo le dissezioni programmate all'ospedale e forse alla presenza del papa [*Quest'altro m'ha impedito l'anatomia col Papa biasimandola*]"[12].

Anche le vicende personali di Leonardo, pertanto, furono costellate di presenze di tedeschi. Tali personaggi tedeschi ("de Alemania") fra Pistoia e Firenze dovevano essere imparentati tra di loro, come sembrano anche attestare i nomi propri di persona ricorrenti tra di loro (Arrigo, Piero, Giovanni). Poter stabilire tuttavia l'esatta parentela, al momento, appare impresa non possibile.

Ancora su Donatello-Leonardo: "Attraverso il maestro Verrocchio il giovane genio di Vinci rimontava facilmente a Desiderio, maestro di Verrocchio nel marmo, e quindi a Donatello, maestro di entrambi […] Secondo le parole di Vasari, nel 1508 circa, adulto e famoso, Leonardo, dunque, esortava Baccio Bandinelli, conosciuto allora quindicenne nella bottega di Rustici, a "seguitare" nella scultura, e a tale scopo gli "lodava grandemente l'opere di Donato"[13].

Circa Niccolò di Betto, sopra menzionato come capitano della fortezza pistoiese di S. Barbara, è da dire che apparteneva alla famiglia fiorentina dei Bardi ed era il

10 Cfr. M. BRUSCHI, *Gente di Leonardo*, p. 49.

11 Ibidem, pp. 49-50.

12 Cfr. C. VECCE, *Leonardo*, Roma, Salerno ed. 2006, 2ª ed. , pp. 320-321. Anche in altre fonti storiche troviamo Leonardo e "Giorgio tedescho" ricordati insieme: nella lista delle persone stipendiate da Giuliano de' Medici, a Roma, nel 1515 (Cfr. *Leonardo da Vinci. La vera immagine*, a cura di V. Arrighi, A. Bellinazzi, E. Villata, Firenze, Giunti 2005, p. 235).

13 Cfr. *Donatello. Il Rinascimento*, p. 408 (L. Cavazzini). Sia Donatello che Leonardo avevano avuto come mecenate la famiglia fiorentina dei Martelli. Nel famoso elenco di libri di Leonardo, del 1503 *(Ricordo de' libri ch'io lascio serrati nel cassone)*, troviamo anche "Donadello". Nella biografia di Leonardo, scritta da Paolo Giovio (1483-1552), si ritrovano i tratti salienti della personalità dei due grandi artisti: "Dicono che il fiorentino Donatello, autore della statua bronzea equestre del Gattamelata che si erge nella piazza di Padova a gloriosa testimonianza di un'arte insigne, quando interrogava se stesso sul modo migliore di apprendere l'arte soleva rispondersi: In arte, fare e rifare è progredire" (Cfr. C. VECCE, *Leonardo*, cit. in nota 12, p. 416 (nota 40), 237, 354).

padre di Donatello. Tramite costui il futuro grande artista ebbe i ricordati rapporti personali con Pistoia.

Ma, sempre a questo riguardo, vi è un'altra figura di artefice che, a mio parere, è degna di essere portata all'attenzione. Si tratta di Giovanni di Betto.

Tale maestranza la troviamo qualificata come "lastraiolo" ("lastraiuolo da Firenze") e come "scarpellino". Lavorò molto nei cantieri rinascimentali pistoiesi di S. Chiara (chiesa e monastero) e nella fabbrica della Madonna dell'Umiltà.

Spesso con Giusto e Sandro d'Antonio, tutti di Settignano, sotto la direzione e supervisione dell'architetto pistoiese Bonaventura Vitoni. Nel 1488, ad esempio, fornì a S. Chiara davanzali e colonne (complete di base e capitelli)[14]; nel 1494 "carrate" di pietre. Oltre a S. Chiara e alla Madonna dell'Umiltà portava materiale anche per il monastero di S. Giovanni Battista (peducci per le volte). Veniva, come tutti, pagato spesso in natura (barili di vino), oltre che con fiorini d'oro larghi[15]. I lavori e i materiali di questi artigiani specializzati fiorentini venivano favoriti dalle autorità religiose dei monasteri pistoiesi (di S. Chiara e di S. Giovanni) come la badessa Lisa Baldovinetti, della famiglia fiorentina dei setaioli.

Giovanni di Betto, esperto lastraiolo, procurò ancora nel 1496 "pietre di concio" per S. Chiara. Come detto, talvolta veniva ricompensato con fornitura della preziosa "seta cruda" dei Baldovinetti, per conto della badessa[16]. "Lo scarpellino fiorentino risulta ancora una volta presente e principale artefice dei partiti decorativi come nelle altre opere alle quali lavorava il Vitoni". Così pure fu pagato nel 1497, nel mese di gennaio quando si ammazzava il maiale ("per ucciditura d'uno porcho")[17].

Numerosi e importanti lavori per S. Chiara restano documentati in quell'anno come opera di "Giovanni di Betto scharpellino da Settignano". E ancora nel 1498: "nuovi chiostri", "nuovi veroni", "pozzo tondo", "12 colonne grosse", "11 colonne piccole", "davanzali", "peducci"[18]. Lo scarpellino Giovanni di Betto riprese l'attività artigianale del padre Benedetto [Betto] da Firenze, già fornitore (nel 1494) di "charrate" di pietra a Pistoia: "dalla bottegha di Benedetto lastraiolo da Firenze"[19].

La "bottega" fu continuata da Matteo di Giovanni di Betto. Di lui ho trovato ricordo, sempre a Pistoia, nel 1521[20].

Nei documenti pistoiesi non compare mai indicazione esplicita della famiglia (Bardi). Tuttavia, niente vieta di poter ipotizzare in Giovanni di Betto un fratello

---

14 Cfr. M. BRUSCHI, *Lo Scalabrino, Sebastiano Vini e i Gimignani a Pistoia: opere d'arte alla villa di Igno e al palazzo vescovile (1507-1621). Ventura Vitoni a S. Chiara (1484-1508) e altri artefici (1494-1555)*, Pistoia 2014, pp. 174-175.

15 Ibidem, p. 179. Un suo omonimo pistoiese (Nicolao di ser Betto) risulta Operaio di S. Giovanni (Battistero di Pistoia) nel 1364 (Cfr. N. BOTTARI SCARFANTONI, *Il cantiere di San Giovanni Battista a Pistoia (1353-1366)*, Società pistoiese di storia patria 1998, p. 91).

16 Cfr. BRUSCHI, *Lo Scalabrino*, p. 185.

17 Ibidem, p. 186.

18 Ibidem, pp. 186-187.

19 Ibidem, p. 178. Benedetto di Berto del popolo di S. Pier Maggiore da Firenze, "maestro di pietra", è attestato dai documenti pistoiesi, nel 1359, come fornitore del cantiere del Battistero (Cfr. BOTTARI SCARFANTONI, *Il cantiere di S. Giovanni*, cit. in nota 15, pp. 192-193). Poteva essere un antenato.

20 Cfr. BRUSCHI, *Lo Scalabrino,* p. 175. Compare anche un altro figliolo: Piero di Giovanni di Betto (Ibidem, nota 455).

(minore per motivi cronologici) di Niccolò di Betto, padre di Donatello, o un suo parente stretto. Giovanni di Betto, dunque, forse zio di Donatello o un esponente di parentela ravvicinata. Non sommo artista, ma che potrebbe avere avuto un'influenza nella formazione dei primi rudimenti basilari della scultura nei confronti del nipote e sollecitare e indirizzare il piccolo Donatello verso un glorioso futuro.

La cronologia riguardante i personaggi implicati sarebbe compatibile, ammesso che Giovanni di Betto sia vissuto molto a lungo, così come i rapporti, attestati dai dati d'archivio, tra i fiorentini Niccolò e Giovanni di Betto con Pistoia, come sopra dimostrato.

Infine, ma in maniera speciale e decisiva, l'attività svolta da Giovanni di Betto: "scarpellino" e "lastraiolo".

Anche Donatello, dunque, un po' "figliolo artistico" delle cave di pietra di Settignano. Come il "divino" Michelagniolo, più tardi. Buonarroti asseriva di aver contratto il "mal della pietra" dalla balia di Settignano che l'aveva allattato da neonato.

In fondo, in sintonia col fatto che "gli studi degli ultimi sessant'anni hanno radicalmente modificato il profilo del giovane Donatello [...] Nel 1412, del resto, è con la qualifica di "orafo e scarpellatore" che si iscrive alla Compagnia di S. Luca, la confraternita di mutua assistenza cui si affiliarono gli artisti fiorentini"[21].

[21] Cfr. *Donatello. Il Rinascimento,* p. 108 (L. Cavazzini).



Fig. 1 Donatello, *San Giorgio*, 1415-1417, Firenze, Museo Nazionale del Bargello. Opera scolpita dopo circa un quindicennio "la bastonatura" di Anichino di Piero a Pistoia, *particolare*

Documenti artistici dalle ‘Carte strozziane’ nell’Archivio di Stato di Firenze

RICCARDO SPINELLI

1- *La committenza artistica e il collezionismo di Carlo di Tommaso di Simone Strozzi (1587 - 1671): Jacopo Vignali, Carlo Dolci, Giovanni Martinelli e altri*

Noto soprattutto per l’importante raccolta di codici manoscritti, volumi a stampa, testi di argomento storico-genealogico, memorie familiari – la maggior parte dei testi, manoscritti come editi, sono confluiti nelle collezioni delle biblioteche Laurenziana, Nazionale Centrale e Riccardiana di Firenze; gli altri all’Archivio di Stato di Firenze, nel fondo ‘Carte strozziane’ - Carlo di Tommaso Strozzi (1587-1671)[1], figlio di Tommaso di Simone e di Francesca di Alessandro Guidotti, discendente da un ramo cadetto della casata (quello di Rocco di Gerio), fu anche un appassionato estimatore di reperti archeologici e di opere di pittura e scultura[2], ad oggi poco conosciuto (Fig. 1).

I documenti e i registri dell’amministrazione di Carlo nei quali sono ricordate in ugual misura vicende familiari come ‘uscite di cassa’ per varie spese, attestano infatti una costante attenzione al mondo delle arti figurative, della stampa e dei manoscritti, equamente divisa tra acquisti sul mercato e committenze dirette ad alcuni degli artefici attivi a Firenze negli anni in cui tale passione prese corpo.

Sposato dal settembre del 1626 con Virginia di Luigi Caetani[3] e abitante in una casa posta in via della Vigna a Firenze[4] - nella quale Carlo conservava la leggendaria biblioteca, ricordata, tra gli altri, anche dal Cinelli[5] - Carlo ebbe

Tutte le date indicate nel testo e nelle note sono riportate dal computo fiorentino (che faceva iniziare l’anno il 25 di marzo) a quello solare, con inizio al primo gennaio. Nel licenziare questo saggio desidero ringraziare Luca Macchi e gli amici Giuseppe de Juliis, Francesca Fiorelli Malesci, Mara Roani per gli utili siggerimenti e i preziosi consigli, e Filippo Landini e Lucia Spinelli per la cortese ospitalità a villa ‘La Colombaia’.

[1] Su questo personaggio, soprattutto in rapporto ai suoi interessi storico-genealogici, si segnala la tesi di laurea *online* di C. Mencarelli, *Per la biografia di un erudito del Seicento: Carlo di Tommaso Strozzi*, Università degli Studi di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2010-2011. Altre notizie su Strozzi sono in M. B. Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma. Mecenati e collezionisti del Sei e Settecento*, Roma, 2004, pp. 19, 34-35.

[2] Gli acquisti di antichità ebbero luogo sia sulla piazza fiorentina, presso “antiquari” e collezionisti locali, sia a Roma: su questo si veda il testo, più avanti.

[3] Archivio di Stato di Firenze (ASFi), Carte Strozziane (CS), IV serie, n. 112, *Debitori e creditori di Carlo di Tommaso di Simone Strozzi*, 1620-1641, c. 58, 8 settembre 1626. La Caetani morirà l’11 maggio 1665, sessantasettenne; ivi, n. 117, *Giornale e ricordi di Carlo di Tommaso Strozzi*, 1662-1680, c. 25.

[4] Ivi, n. 112, c. 156.

[5] G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze scritte da Francesco Bocchi ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate, ed accresciute*, Firenze, 1677, pp. 235-236.

dalla moglie sei figli: nel luglio del '27 le gemelle Costanza e Francesca; una terza femmina nel 1628, morta poco dopo la nascita; il primo maschio Tommaso Urbano (1631), poi morto di vaiolo nel 1635 e sepolto in Santa Maria Novella, nella cappella di famiglia; un secondo maschio, Luigi, nato nel 1633, arcidiacono della metropolitana fiorentina; gli ultimogeniti Alessandro Antonino e Romolo, venuti al mondo il 5 luglio del 1634, il secondo morto tuttavia alla nascita[6]. In occasione delle nozze con la nobildonna romana, per le quali si registravano nei libri contabili di Strozzi le spese per l'apparato della cerimonia e per gli abiti[7], questi ebbe a regalare a Virginia due "manigli" con perle, degli orecchini, un ventaglio d'argento con catena, un anello con diamante, tutti prodotti da una delle principali botteghe orafe del tempo, quella dei Vanni[8]. Inoltre fu cura dello sposo far dipingere a Giovan Battista Rosati, nel giugno del '27, le proprie armi e quelle della moglie su due "targhe" di cuoio antiche[9] e, l'anno successivo, nel dicembre, gli stessi stemmi nella testata d'un letto, questi dovuti ad un altro artista che ritornerà spesso nei registri del nobiluomo, Orlando Gherardi[10].

Dei quattro figli sopravvissuti, un maschio e una delle femmine intrapresero la carriera ecclesiastica o scelsero il chiostro: Luigi fu, s'è detto, arcidiacono fiorentino ed ebbe la prima tonsura nel 1639 a Roma[11]; la figlia Francesca vestì l'abito domenicano nel monastero di San Vincenzo a Prato col nome di suor Francesca Teresa - sempre nel settembre di quell'anno[12] -, cenobio nel quale viveva da tempo la sorella di Carlo, Benigna, cui questi, nel gennaio del 1629, aveva fatto pervenire in dono una tela con *San Michele Arcangelo*[13]. Gli altri due figli, Costanza e Alessandro Antonino, ebbero invece a maritarsi: la prima, nell'aprile

---

[6] ASFi, CS, IV serie, n. 113, *Giornale di Carlo di Tommaso di Simone Strozzi*, 1642-1652, c. 240; ivi, n. 109, *Giornale di Carlo di Tommaso Strozzi*, 1622-1636, carte non numerate (cnn), alle date. Sulle nascite dei figli si veda anche ivi, n. 112, cc. 79, 112, 128, 141.

[7] Ivi, n. 112, c. 61.

[8] Ivi, c. 58. I Vanni, un'importante famiglia di orafi attiva a Firenze nel corso del Seicento (per alcune notizie, cfr. R. Spinelli, *Un dono mediceo per la Santissima Annunziata e considerazioni sulla bottega orafa Comparini, Vanni e Rotani di Firenze*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", n. 79, 2012, pp. 181-196), furono impegnati da Carlo anche in altre occasioni. Nell'ottobre del 1633 si incaricò Orazio dell'esecuzione di un *Agnus Dei* in oro da regalare ad Andrea Mercati, del quale Carlo era stato il padrino di battesimo: ASFi, CS, IV serie, n. 112, c. 130. Nel dicembre del '34 si ha notizia di una catena d'oro, realizzata sempre da Orazio, che Carlo regalava alla cognata, ibidem e ivi, n. 109, cnn, 25 settembre; nell'aprile del 1634 è documentata l'esecuzione, ad opera di Niccolò, di due cassettine in argento, ivi, n. 109, cnn, 5 aprile; nel luglio del 1640 quella di due candelieri in argento, sempre dovuti a Niccolò, ivi, n. 110, *Giornale e ricordi di Carlo di Tommaso Strozzi tenuto in Roma*, 1636-1641, c. 99, 7 luglio 1640; nell'aprile del 1649 la fattura di un secondo *Agnus Dei* d'oro che Carlo comprava per conto del figlio Luigi, da regalare, quale padrino, al figlio di Bartolomeo Gori, ivi, n. 113, c. 146.

[9] ASFi, CS, IV serie, n. 112, c. 28, 21 giugno, con un successivo pagamento del 6 agosto. L'artista risulta registrato all'Accademia tra il 1618 e il 1670; cfr. L. Zangheri, *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, Firenze, 2000, p. 278. Al Rosati verrà richiesto di dipingere, il 14 ottobre del 1642, anche un albero genealogico della famiglia Machiavelli; ASFi, CS, IV serie, n. 113, c. 10v.

[10] ASFi, CS, IV serie, n. 112, c. 94. Per le notizie sul pittore, presente nei volumi dell'Accademia dal 1634 al 1653, cfr. Zangheri, *Gli Accademici*, cit., pp. 149-150.

[11] ASFi, CS, IV serie, n. 110, c. 67, 14 agosto 1639.

[12] Ivi, c. 128.

[13] Ivi, n. 112, c. 89.

del 1645, con Lorenzo di Antonio Bonaccorsi e in quell'occasione la giovane, provvista d'una ricca dote di "guardaroba e di gioie", posò per un ritratto eseguito dal pittore Giovan Battista Montini, allievo di Jacopo Vignali, compensato per questo nel marzo di quell'anno[14]; il secondo con Teresa Bartolomei, garantendo così la sopravvivenza del ramo familiare[15].

Quanto a Luigi, in occasione della fine del proprio percorso formativo come religioso e dovendo discutere una 'tesi' di teologia presso i gesuiti a Roma, ebbe l'incarico dal padre di richiedere nel 1651 a Stefano della Bella "l'intaglio del frontespizio" di tale dissertazione, pagato all'artista in più rate tra il 3 ottobre e il 14 novembre[16]: una piccola pubblicazione della quale se ne tirarono soltanto ventiquattro esemplari stampati nell'Urbe da Amadore Massi – celebre stampatore forlivese attivo a Firenze e a Roma[17] -, elegantemente rilegati in "taffettà e merletto dorato", dunque un'opera minore, della quale non si aveva notizia, dovuta al principale incisore allora attivo a Firenze[18].

Non meno zelante fu l'interesse di Carlo di Tommaso per i due fratelli ecclesiastici, Alessandro (1583-1648) e Niccolò (1590-1655) – questi "Abate e Canonico Fiorentino Ministro di S. Maestà Cristianissima alla Corte di Toscana, e nella Poesia molto ne suoi tempi stimato"[19] - dei quali il nobiluomo curò gran parte degli interessi relativi a proprietà fondiarie e rendite indivise, occupandosi anche di saldare per loro conto opere e oggetti d'arte ordinati per suo tramite.

In questo specifico campo ne ebbero i benefici il secondo dei congiunti per il quale Carlo comprava due ritratti antichi, trasmessi nel 1641[20] - e una seconda effige nell'aprile del '51, si dice d'un antenato illustre, Alessandro, vescovo di Volterra[21] - ma, soprattutto, il primo, Alessandro, già vescovo di Andria, poi di San Miniato

[14] Ivi, n. 113, cc. 35v, 3 marzo 1645, primo pagamento al Montini; 36r, 8 marzo 1645, secondo pagamento all'artista e giorno di doratura della cornice, affidata a Orlando Gherardi che nell'aprile di quell'anno sarà incaricato della fattura di uno stemma con le armi Strozzi-Bonaccorsi e Strozzi-Caetani; ivi, c. 37r. Al Gherardi verrà anche richiesto di dipingere, in un volume, le armi delle famiglie fiorentine che avevano sepoltura a Roma; cfr. ivi, c. 105, 11 gennaio 1648. Il pagamento al Montini del 3 marzo si veda anche in ivi, n. 114, *Debitori e creditori di Carlo di Tommaso di Simone Strozzi*, 1642-1653, c. 81s, 3 marzo 1644; quello al Gherardi per lo stemma in ivi, c. 62d, 5 aprile 1645.

[15] Ivi, n. 113, c. 45, 4 settembre 1645.

[16] Ivi, cc. 213, 3 ottobre 1651, "a Stefano della Bella a buon conto dell'intaglio che fa del frontespizio"; 214, 21 ottobre, "del rame e intaglio fatto per la conclusione della filosofia che deve tenere"; 214v, 14 novembre, a saldo.

[17] Sullo stampatore, cfr. G. Schiavone, *Massi, Amadore*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71, Roma, 2008, pp. 768-770.

[18] La collaborazione tra il Massi e il Della Bella è attestata dai frontespizi di alcune opere edite dallo stampatore, quasi sicuramente ricavate da intagli del grande incisore; cfr. ivi, p. 770.

[19] Cfr. ASFi, CS, III serie, n. 75/1 (L. Strozzi), *Vite Degl'Huomini Illustri Della Famiglia degli Strozzi. Parte prima*, c. 88r.

[20] Ivi, IV serie, n. 110, c. 128, 19 settembre 1641.

[21] Ivi, n. 113, c. 198, 30 aprile 1651; ivi, n. 114, c. 233s, 26 marzo 1651. Alla morte del congiunto fu cura di Carlo far realizzare allo scalpellino Alessandro Malavisti un epitaffio in marmo bianco da sistemare nella distrutta chiesa di Sant'Andrea a Firenze, luogo di sepoltura dell'abate, poi murato nell'edifico nell'aprile del 1660; cfr. ivi, n. 115, *Giornale e ricordanze di Carlo di Tommaso di Simone Strozzi*, 1653-1663, cc. 73v, 29 luglio 1659, pagamento al Malavisti; 74v, 23 agosto, secondo pagamento per la lastra; 79r, 6 aprile 1660, sistemazione della 'memoria' in chiesa.

al Tedesco che ebbe col fratello un rapporto pressochè quotidiano, fatto di scambi di notizie su affari comuni e, come si è detto, di commissioni d'opere d'arte da lui ordinate. Tra queste si segnala un ritratto del vescovo stesso realizzato dal "Casini pittore" licenziato all'artista nel novembre del 1626[22] - tuttavia non ricordato nel 'libro di bottega' dei due pittori, conservato alla Biblioteca Moreniana di Firenze[23] -; un'effige del granduca Ferdinando II richiesta al pittore Giulio Bernini nel giugno del '34[24]; una Madonna "antica" speditagli da Roma nel dicembre del '38[25]; un ritratto di Filippo di Filippo Strozzi, sempre dovuto al Bernini, nel novembre del '41[26]; la copia d'una effige del poeta Giovan Battista Strozzi nell'agosto del '42, al pari opera di questo maestro[27], nonché, di sua mano, anche un "quadro di frutta" consegnato l'anno successivo[28]; infine un importante pastorale in argento (non rintracciato) che nel settembre del 1646 Carlo provvedeva ad ordinare e pagare all'orafo Michelangelo Targioni[29]. Ed anche in occasione del decesso del vescovo, avvenuto il 27 agosto del 1648[30], Carlo non mancò di voler mantenere traccia del suo ruolo di capo della chiesa sanminiatese provvedendo a far realizzare una 'memoria' da sistemare in quel duomo, commissionata allo scultore Alessandro Malavisti nel luglio del '51[31], non più esistente. A questo scultore lo Strozzi ordinava poi, due anni dopo, anche l'esecuzione di un'"arme delli Strozzi di marmo" da collocare "sopra un arco [arca] della nostra famiglia posto nel cimitero di detta chiesa [Santa Maria Novella] vicino alla porta del fiancho rimurata, che è nel chiuso della Compagnia di S. Benedetto"[32] - non più in loco per la demolizione di quell'area -, come era sua cura provvedere, sempre nel 1653, alla sostituzione d'alcuni vetri della "finestra" nella cappella di famiglia in basilica, intitolata a San Tommaso d'Aquino[33]. Il 21 gennaio 1637 lo Strozzi, nel frattempo nominato dal parente Giovan Battista di Filippo - deceduto nel febbraio dell'anno avanti[34] - tutore del figlio ed erede

---

22 Ivi, n. 107, *Debitori e creditori e ricordi di Carlo di Tommaso di Simone Strozzi*, 1614-1630, cnn, alle date 20 e 23 novembre. Il pagamento anche in ivi, n. 112, c. 69. I Casini ebbero modo di lavorare anche per un altro esponente di Casa Strozzi, per Giovan Battista, ritratto con la famiglia in una tela documentata al 1626 e oggi presso i Guicciardini: su questa, cfr. L. Goldenberg Stoppato, *Per Domenico e Valore Casini, ritrattisti fiorentini*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLVIII, nn. 1-2, 2004, p. 170, fig. 5.

23 Firenze, Biblioteca Moreniana, Fondo Bigazzi, ms. n. 74, segnalato da L. Goldenberg Stoppato, M. P. Mannini, *Domenico e Valore Casini, ritrattisti: un giornale di bottega ritrovato*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat et al., Firenze, 1977, pp. 349-354: si veda anche Goldenberg Stoppato, *Per Domenico*, cit., p. 165.

24 ASFi, CS, IV serie, n. 109, cnn, 26 giugno 1634. Nei registri dell'Accademia del Disegno l'artista è presente, con vari ruoli, dal 1599 al 1653; cfr. Zangheri, *Gli Accademici*, cit., p. 33.

25 ASFi, CS, IV serie, n. 110, c. 55, 25 dicembre 1638.

26 Ivi, c. 131.

27 Ivi, n. 113, c. 8r, 24 agosto 1642.

28 Ivi, c. 15v, 18 agosto 1643.

29 Ivi, cc. 66, 18 settembre 1646, acconto; 80, 22 marzo 1647, a saldo.

30 Ivi, c. 122.

31 Ivi, cc. 206, 15 luglio 1651, pagamento al Malavisti; 207, 10 agosto, secondo pagamento; 208, 26 agosto, terzo pagamento; 211, 9 settembre, ulteriore acconto e 18 novembre, a saldo.

32 Ivi, n. 116, *Debitori e creditori di Carlo di Tommaso Strozzi*, 1652-1662, c. 27, 15 dicembre 1653.

33 Ivi, n. 115, c. 10v.

34 Cfr. Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma*, cit., p.16. Anche Giovan Battista fu un appassionato

Luigi[35], si trasferiva a Roma assieme alla moglie Virginia, ai quattro figli e a quattro servi per curarne gli interessi e per difenderlo in diverse cause relative alla complessa successione paterna[36]. Arrivato nell'Urbe, Carlo prendeva casa presso la chiesa del Gesù, in affitto da Vincenzo Pasquali, percependo per questo suo incarico, come stabilito, una somma di 1200 scudi l'anno oltre il rimborso delle spese di viaggio sia d'andata come di ritorno[37].

A Roma, nei tre anni e mezzo di permanenza (gennaio 1637 - giugno 1640), Carlo ebbe modo di dare pieno sfogo alla propria sete collezionistica, soprattutto di antichità[38] - come ci raccontano i documenti e come vedremo –, per quanto anche gli anni fiorentini precedenti il suo trasferimento nell'Urbe, il quindicennio 1623-1637, non furono certo meno importanti nel definirne gli interessi culturali. In questo periodo sono infatti da ricordare i numerosi acquisti di dipinti fatti presso gli Ufficiali dei Pupilli[39] o alcuni privati[40] ma anche la ricerca di manoscritti - nucleo iniziale della sua leggendaria collezione di codici[41] - come di

collezionista di pittura fiorentina: si veda, in proposito, eadem, *Il collezionismo di Giovan Battista Strozzi, marchese di Forano, a Firenze nel primo Seicento*, in "Bollettino d'arte", 130, 2004, pp. 85-98.

35 Eadem, *Gli Strozzi a Roma*, cit., p. 19.

36 Cfr. B. Paolozzi Strozzi, *«La nostra casa grande». Il palazzo e gli Strozzi: appunti di storia dal Quattro al Novecento*, in *Palazzo Strozzi. Cinque secoli di arte e cultura*, a cura di G. Bonsanti, Firenze, 2005, p. 90.

37 ASFi, CS, IV serie, n. 110, c. 1. Numerosi furono gli esponenti di Casa Strozzi attivi a Roma, con vari incarichi, in questi primi decenni del Seicento e in seguito. In proposito si veda l'ampia disamina degli Strozzi che abitarono e operarono nella Città Eterna a firma di Paolozzi Strozzi, *«La nostra casa grande»*, cit., pp. 78-93. Si veda anche il caso di Piero di Vincenzo Strozzi, nell'Urbe dal 1601 ed organico alla corte papale: su di lui, cfr. D. Pegazzano, *Strozzi (Piero di Vincenzo)*, in *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento, 3*, a cura di C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Firenze, 2019, pp. 51-68.

38 La consistenza della raccolta di "anticaglie" messa assieme da Carlo (soprattutto iscrizioni, monete, medaglie, cammei), il suo l'interesse per l'editoria erudita e le sue principali fatiche quale autore di storia locale, la passione per le ricerche storico-genealogiche sulla famiglia d'appartenenza, su altre casate cittadine, sugli stessi Medici come la sua vocazione collezionistica sono ben attestate dalle parole del figlio Luigi, che ne fu il primo biografo [se ne veda la 'vita' in ASFi, CS, III serie, n. 75/1 (L. Strozzi), *Vite Degl'Huomini Illustri*, cit., cc. 87r-94v, biografia corredata anche da un ritratto a matita, di mano anonima (c. 87r)] (Fig. 1). In proposito, sulla levatura intellettuale di Carlo di Tommaso, si vedano anche le puntuali riflessioni di S. Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina*, Firenze, 1717, pp. 461-472.

39 I "Pupilli", una magistratura creata nel 1393 aveva come finalità quella di tutelare i minorenni il cui padre fosse morto senza nominare un tutore, e le vedove, soprattutto per quanto riguardava la salvaguardia dei loro beni e le esecuzioni testamentarie. Presso i Pupilli si comprarono in quegli anni uno studiolo intarsiato e quattro cassoni dipinti: ASFi, CS, IV serie, n. 109, cnn, in data 31 dicembre 1622; ivi, n. 112, c. 28; un desco da parto antico, ivi, n. 112, c. 28, 13 settembre 1625; un quadretto "antico" con la figura di Santo Stefano identica a quella gettata in bronzo da Ghiberti per una delle nicchie di Orsanmichele, ivi, n. 109, cnn, 27 giugno 1636.

40 Tra questi un tabernacolo con una "Madonna antica"; ivi, n. 109, cnn, 1 marzo 1634; ivi, n. 112, c. 94.

41 I primi acquisti dei quali si ha notizia nei registri di spesa del collezionista risalgono al 1623: cfr. ivi, n. 109, cnn, 18 maggio 1623 e 13 febbraio 1634, due manoscritti "in cartapecora" con testi di San Girolamo; 23 marzo 1634, tre manoscritti con la "storia" di Vallombrosa, di Pisa e un testo di Aristotele; 27 giugno 1634, si fanno rilegare alcuni volumi; novembre 1634, si comprano dei manoscritti, tra i quali uno con la 'vita' di Savonarola; 10 maggio 1635, due manoscritti greci; 28 settembre 1635, due "libri greci in cartapecora"; 27 giugno 1636, libri in spagnolo, in francese, un "Petrarca manoscritto", testi di Scipione Ammirato sulle famiglie fiorentine; 20 settembre 1636, alcuni manoscritti; 1

antichità[42], una passione sicuramente attivata anche dal viaggio fatto da Strozzi a Roma per il Giubileo del 1625[43] e da altri soggiorni nell'Urbe, uno del marzo del '27[44], l'altro, semestrale, del dicembre 1635 - giugno '36[45], nel corso dei quali il fiorentino non mancò di fare acquisti di medaglie, monete, varie "anticaglie", iscrizioni e lapidi, provvedendone le licenze per la loro "cavatura" e per il trasporto a Firenze[46].

Nel novero delle commissioni di opere d'arte appositamente ordinate da Carlo, invece, e riferibili al 'primo periodo' fiorentino (s'è detto 1623 - '37), si data al 1632 l'ordinazione di un grande albero genealogico su tela della famiglia Strozzi da regalare al parente Giovan Battista di Filippo, da trasmettere a Roma, pagando per questo il pittore Orlando Gherardi[47] che nella primavera del 1635 veniva inviato nell'Urbe forse per consegnare il manufatto[48], ricevendo nel mese di maggio, rientrato in Toscana dalla Città Eterna, anche il compenso per aver dipinto in un libro le armi dei Podestà, dei Capitani del Popolo e di altri Ufficiali "stranieri della città di Firenze"[49]. Altri artisti impiegati da Carlo di Tommaso in questi anni furono poi il già ricordato Giulio Bernini che tra il settembre e il novembre del 1635 risultava compensato per un altro albero genealogico degli Strozzi[50], e Raffaello Gherardi, figlio del sopra citato Orlando e frate cappuccino, impegnato dal marzo 1634 alla fattura delle armi di un 'Priorista' da destinare sempre a Roma[51].

Contemporaneamente all'impiego di questi artefici, oggi pressochè sconosciuti, tuttavia ripetutamente presenti nei conti di Strozzi, diremmo quasi artisti 'di casa', Carlo di Tommaso non mancò di praticare anche maestri di ben altra levatura: tra questi un "Giovanni da Montevarchi", da riconoscere probabilmente in Giovanni Martinelli[52], del quale il nobiluomo acquisiva nel luglio del 1636 un dipinto con una *Santa Caterina d'Alessandria* procuratogli dal pittore Giulio Bernini, per questo pagato in rate mensili fino al luglio del '37[53]. Una tela del ma-

ottobre 1636, testi greci "manoscritti in cartapecora". Altri acquisti di testi, soprattutto storici, alcuni manoscritti, altri con importanti legature, si vedano in ivi, n. 112, cc. 46, gennaio 1625, manoscritti di Marziale, le 'Vite' di Plutarco, codici greci in cartapecora; 129, 160.

42 Si vedano gli acquisti di monete e medaglie antiche, comprate dall'orefice Matteo Bracciolini, ivi, n. 109, cnn, 13 luglio 1634; altre dodici medaglie antiche e un sigillo, idem, 20 settembre 1634.

43 Ivi, n.112, c. 50.

44 Ivi, c 75.

45 Ivi, n. 109, cnn.

46 Ivi, n. 112, c. 161; ivi, n. 109, cnn, giugno 1636.

47 Ivi, n. 112, c. 89, 15 ottobre 1632.

48 Ivi, cc. 89, 149, 23 marzo 1635. Si veda anche ivi, n. 109, cnn, alla data.

49 Ivi, n. 112, c. 149, 20 maggio 1635.

50 Per l'opera venne fornita all'artista, nel settembre di quell'anno, una tela "di braccia 6" di larghezza per "braccia 4 e 1/6" di altezza (cm 350x240 ca); cfr. ivi, c. 155. I pagamenti al Bernini per l'opera si registrano l'8 ottobre, il 10 e il 15 novembre 1635. Cfr. anche ivi, n. 109, cnn, 8 luglio 1634. A questo manufatto sembrerebbe alludere anche l'arcidiacono Luigi, figlio di Carlo, nella biografia del genitore; cfr. ASFi, CS, III serie, n. 75/1 (L. Strozzi,), *Vite degl'Huomini Illustri*, cit., c. 90v.

51 Ivi, IV serie, n. 112, c. 129, 23 marzo 1634; ivi, n. 109, cnn, alla data. Notizie sul pittore, presente in Accademia tra il 1594 e il 1653, in Zangheri, *Gli Accademici*, cit., p. 150.

52 ASFi, CS, IV serie, n. 112, c. 161.

53 Ivi, n. 109, cnn, 16 luglio 1636, primo pagamento; 12 ottobre 1636, secondo pagamento; 28 novembre 1636, terzo pagamento; 23 dicembre 1636, altro pagamento. Alcuni di questi compensi si vedano

estro con questo soggetto (Fig. 2), di formato ottagonale, di bella qualità e d'uno stile corrispondente a quello manifestato da Martinelli del quarto decennio del Seicento (soprattutto nella qualità 'minerale' del mantello rosso, come intagliato in un prezioso rubino), conservata in una collezione privata, è stata recentemente pubblicata da Sandro Bellesi[54]: non è escluso, viste queste caratteristiche, che possa trattarsi del dipinto voluto dal nostro collezionista.

Nei mesi di poco precedenti la trasferta romana lo Strozzi ebbe poi modo di coinvolgere nelle sue commissioni altri due maestri del Seicento fiorentino, Jacopo Vignali e Carlo Dolci.

Al primo ordinò numerose opere che impegnarono l'artista, assieme alla bottega, per almeno due anni[55]: inizialmente una prima serie di ritratti – effigi di santi e di fiorentini illustri in politica come nelle arti, considerato l'interesse per la storia locale manifestato dal committente anche dall'acquisto di specifici manoscritti e testi a stampa – pagati al Vignali per conto dei "suoi giovani" nel luglio del 1636, in quell'occasione per un *San Giovanni Gualberto* e un *Sant'Antonino*[56]: "giovani" tra i quali ritroviamo il Bernini[57], "Carlino" Dolci, un misterioso "Piero giovane del medesimo Vignali"[58], un quarto artista, "un Pittore del Signor Niccolò della Luna" che ebbe l'incarico di realizzare il ritratto dello scrittore "Zanobi da Strada"[59]. Da due pagamenti rilasciati al Vignali l'11 agosto e il 13 settembre del 1636 sappiamo che la serie, la prima di due, era composta da diciassette effigi, prevalentemente opera dei ragazzi di bottega (per questo pagati dieci scudi per ritratto)[60], e che venne inviata a Roma, assieme ad altre tre tele (per un totale di venti pezzi), il 20 settembre di quell'anno[61], serie che non sappiamo se prodotta

---

anche in ivi, n. 112, c. 164, con versamenti alle date 10 ottobre, 28 novembre, 23 dicembre 1636, 6 gennaio, 13 luglio 1637. Alla fine di dicembre del '36 si era poi procurato del taffettà per fare una "coperta" al dipinto ed a una tela, probabilmente nata a *pendant*, una *Santa Maria Maddalena* della quale però non vengono indicati né l'autore, né le misure e il formato; cfr. ivi, n. 112, c. 171. Una *Santa Maria Maddalena* attribuita a Martinelli, di formato rettangolare, è stata resa nota da G. Pagliarulo, *"Pauci iniuste notus": per Giovanni Martinelli disegnatore*, in *Giovanni Martinelli da Montevarchi pittor in Firenze*, Firenze, 2011, p. 135, fig. 23.

54 Cfr. S. Bellesi, *Pittura e scultura a Firenze (secoli XVI-XIX)*, Firenze, 2017, p. 48, fig. 7. La tela misura 87,5x73 cm.

55 Il rapporto di preferenza di Strozzi per Vignali è ricordato anche da S.B. Bartolozzi, *Vita di Jacopo Vignali pittor fiorentino*, Firenze, 1753, p. XXIX.

56 ASFi, CS, IV serie, n. 109, cnn, 21 luglio 1636, "a Jacopo Vignali Pittore scudi venti per dipintura e tela di due Ritratti di San Giovanni Gualberto e di Sant'Antonino fatti dipignere da suoi giovani".

57 Ivi, cnn, 9 agosto 1636, "a Giulio Bernini Pittore scudi sei portò contanti a conto di tele e Ritratti da farsi"; 23 agosto 1636, "scudi 6.6.8 a Giulio Bernini Pittore a conto de Ritratti". Altro pagamento il 29 agosto, sempre "a conto de' Ritratti che fa fare".

58 Ivi, cnn, 2 settembre 1636, "scudi trentacinque che scudi 7 a Carlo giovane del Vignali a conto di Ritratti e scudi 26 dati a Piero giovane del medesimo Vignali per la stessa causa".

59 Ivi, cnn, 11 settembre 1636, "scudi dodici a un Pittore del Signor Niccolò della Luna per pittura del Ritratto di Zanobi da Strada".

60 Ivi, cnn, 11 agosto 1636, "a Jacopo Vignali Pittore scudi trentacinque a buon conto di tele e più Ritratti che fa fare in bottega sua portò detto contanti"; 13 settembre 1636, "scudi ottanta a Jacopo Vignali Pittore per resto di pittura di 17 Ritratti fatti fare a suoi giovani scudi 10 l'uno portò detto Vignali contanti".

61 Ivi, cnn, alla data. La somma erogata da Strozzi per questa serie di tele, circa 190 scudi, ben corrisponde a quanto pagato per i diciassette ritratti, costati, come si è detto, dieci scudi l'uno. La differenza è probabile sia dovuta al compenso corrisposto al capo bottega.

per Strozzi stesso – vistane la passione per la storia cittadina e gli interessi genealogici – oppure destinata ad un altro personaggio della famiglia, ben radicata nella Città Eterna, o, ancora, ad altro cultore di memorie storiche toscane.

Una seconda serie di effigi, sempre dovuta al Vignali e alla bottega, ma con una più chiara partecipazione del maestro – come si evince dai pagamenti – prese il via il 22 ottobre del '36: anche in questo caso i compensi furono erogati, in parte, attraverso il Dolci "a buon conto di più ritratti si fanno in bottega di detto Vignali"[62], altri corrisposti direttamente al capo bottega nei mesi successivi[63] - ad opera del fiduciario fiorentino di Carlo di Tommaso, Cosimo degli Albizzi, che provvedeva le spese per suo conto, stando l'assenza da Firenze del committente - e fino al dicembre del 1637[64] quando anche questo secondo gruppo di dipinti (quattordici ritratti) veniva inviato a Roma, presso lo Strozzi[65]. Non è escluso che a uno di questi due gruppi di effigi possa riferirsi una lettera conservata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, datata 13 giugno 1637 e scritta da Vignali a Carlo Strozzi - segnalata da Anna Barsanti a Giovanni Pagliarulo, e da questi resa nota[66] - nella quale si alludeva appunto ad alcuni ritratti fatti in bottega, pagati per mandato di Strozzi dal suo fiduciario fiorentino.

Nel corso di quell'anno il Dolci, a evidenza particolarmente attivo nell'organizzare il lavoro per conto del maestro – a Carlino veniva espressamente pagato il 22 ottobre del 1637 il saldo di un *Ritratto di Francesco Ferrucci*, il condottiero della Firenze repubblicana eseguito per la seconda serie[67] -, riceveva da Carlo Strozzi anche una gratifica speciale, "quattro fiaschi di vino e due caci marzolini" regalati "per gratitudine di più fatiche durate a richiesta mia"[68].

Ma l'impegno di Vignali con Carlo di Tommaso non si limitò a questa duplice serie di effigi, s'è detto di 'uomini illustri' – genere caro al committente, come mostrano anche altri acquisti sul mercato d'opere con tale soggetto[69] – ma vide cimentarsi il maestro anche in due tele di composizione: la prima, raffigurante l'*Istituzione dei Buonomini di San Martino* – soggetto caro alla famiglia Strozzi

---

62 Ivi, cnn, alla data.

63 Ivi, cnn, 13 novembre 1636, "scudi cinquantasei a Jacopo Vignali Pittore a conto de' Ritratti e Pitture che fa lui e suoi giovani portò contanti"; 1 dicembre, 70 scudi al Vignali "a conto di pitture"; 12 dicembre, scudi 49 al Vignali "a conto di pitture"; 9 gennaio 1637, scudi 63 "a Jacopo Vignali Pittore a conto di più Pitture che fa portò contanti".

64 Ivi, n. 111, *Entrata, uscita e ricordi di Carlo di Tommaso Strozzi*, 1637-1640 (tenuto da Cosimo degli Albizzi per conto di Carlo di Tommaso), cnn, 6 ottobre 1637, sei scudi "a Jacopo Vignali Pittore a conto di lavori, che fa per detto signor Carlo"; 17 dicembre 1637, dieci scudi a "Jacopo Vignali per ritratti fatti per mandare a Roma portò un suo giovane"; 22 ottobre 1637 altro pagamento al Vignali da parte di Carlo, di 14 scudi, "a conto di ritratti fatti e da fare".

65 Cfr. G. Pagliarulo, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), *Biografie*, Firenze, 1986, p. 186.

66 ASFi, CS, IV serie, n. 112, c. 171, 22 ottobre 1637, a "Carlino Dolci che sta in bottega con il Vignali, per parte di prezzo di un ritratto di Francesco Ferrucci". Lo stesso pagamento in ivi, n. 111, cnn, 22 ottobre 1637, "a Carlino, giovane del Signor Jacopo Vignali per quello restava creditore per ritratti fatti sono l'anno passato".

67 Ivi, cnn, 23 dicembre 1637.

68 Ivi, n. 112, c. 170, 19 gennaio 1637; ivi, n. 109, cnn, 19 gennaio 1637.

69 Indicativo l'acquisto, mediato dal pittore Bernini, di un dipinto su tela dove erano ritratti sei illustri poeti fiorentini; cfr. ivi, n. 109, cnn, 6 gennaio 1637, e ivi, n. 112, c. 170.

dal momento che un esponente della casata, Francesco, figurò tra i dodici cittadini fiorentini che dettero vita a questo sodalizio, ritratto anche da Michelangelo Cinganelli in una delle lunette del primo chiostro in San Marco[70] -, venne pagata all'artista (sempre dal fiduciario Cosimo degli Albizzi) nel marzo del 1637 e prontamente inviata a Roma[71]; la seconda, quella di un dipinto con *Agar*, saldato al pittore e già in viaggio per l'Urbe nel maggio del '38[72].

Di questo soggetto, ricordato dal biografo Bartolozzi[73], sono state riconosciute come di mano del Vignali alcune redazioni, oggi in collezioni private o sul mercato antiquario[74], due delle quali datate rispettivamente 1630 e 1632[75], dunque troppo precoci, come cronologia, per poter essere identificate con la tela voluta da Strozzi che rimane, al momento, da rintracciare.

Il triennio trascorso da Strozzi a Roma in qualità di fiduciario del parente Giovan Battista e del suo erede fu poi fecondo anche sul piano degli acquisti di opere su quella piazza – la principale, nell'Europa del tempo, per il commercio di reperti - che andarono ad implementare la consistente raccolta di antichità già presente nella casa di Firenze: nel febbraio del '37, poche settimane dopo l'arrivo nell'Urbe, ve-

[70] Sulla lunetta, realizzata nel 1613, cfr. R. Caterina Proto Pisani, *Il ciclo affrescato nel primo chiostro di San Marco: una galleria della pittura fiorentina del Seicento*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, 2 voll., Firenze, 1990, II, p. 330, fig. 16.

[71] Se ne veda il pagamento in ASFi, CS, IV serie, n. 111, cnn, 26 marzo 1637, "Al Signor Jacopo Vignali pittore scudi trentacinque. 4 portò detto contanti, sono per resto d'una pittura d'un quadro da mandarsi a Roma, che è l'institutione de Buoni huomini di S. Martino di questa città, tutto d'ordine di detto signor Carlo"; due giorni dopo la tela veniva imballata e spedita nell'Urbe, ivi, cnn, 28 marzo. Memorie del trasferimento della tela a Roma, provvista per l'occasione di un nuovo telaio, e del pagamento al Vignali, sono anche in ivi, n. 110, c. 8, 19 aprile 1637 (spedizione del dipinto), 22 aprile 1637 (a "Jacopo Vignali Pittore e altre spese fatte nel quadro fatto fare dell'Historia di S. Antonino").

[72] I pagamenti sono in ivi, n. 112, c. 171, 17 maggio 1638, pagamento della gabella per un quadro "d'una Agar dipinta da Jacopo Vignali Pittore e mandatami a Roma dal Signor Cosimo degli Albizzi"; 21 maggio 1638, scudi 20 "portò contanti Jacopo Vignali Pittore per resto di scudi 30 della Pittura del sopra detto quadro". Gli stessi pagamenti in ivi, n. 111, cnn, 17 e 21 maggio. Una volta tornato a Firenze con il committente il dipinto venne nuovamente incorniciato; cfr. ivi, n. 114, c. 41d, 20 settembre 1642; ivi, n. 113, c. 9r.

[73] Ricordata da Bartolozzi, *Vita di Jacopo Vignali*, cit., p. XII, il quale informa che le redazioni di questo tema realizzate dall'artista furono ben quattro, volute da Giovan Francesco Grazzini, dal cardinale Giovan Carlo de' Medici, da Agnolo Galli e da Carlo Strozzi, quest'ultima consegnata dal pittore al fiduciario fiorentino del gentiluomo, Cosimo degli Albizzi, e da questi, come si è detto, inviata a Roma.

[74] In proposito, cfr. G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole, 1983, pp. 142-143 (cita quattro versioni: la prima, firmata e datata 1632, a Firenze, in collezione Mannucci Benincasa Capponi; la seconda in una collezione privata fiorentina; la terza già presso Colnaghi, firmata e datata 1632; la quarta ad Aguston House); idem, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento. Aggiornamento*, 2 voll., Pontedera, 2009, vol. I, pp. 193, 195 (cita due versioni, quella datata e firmata 1632, la seconda ad Aguston House); F. Baldassari, *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli Artisti e delle loro Opere*, Torino, 2009, p. 708, 710 (cita la versione in collezione Mannucci Benincasa Capponi, datata 1630, e quella già Colnaghi, poi Christie's, siglata e datata 1632); S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze, 2009, I, pp. 270, 271 (cita la versione già Mannucci Benincasa, firmata e datata 1630, una seconda in collezione privata a Firenze, la terza già Colnaghi firmata e datata 1632, una quarta a Pensa, in Russia).

[75] Su queste si veda, in specifico, G. Pagliarulo, *Jacopo Vignali e gli anni della peste*, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 1994, pp. 138-198 (in particolare pp. 166-171).

diamo il nobiluomo assicurarsi dei "marmi antichi", non meglio specificati, e delle medaglie che venivano sistemate in uno stipetto comprato da un mercante ebreo[76]. Una cadenza mensile prendevano poi anche le acquisizioni di volumi manoscritti, alcuni fatti rilegare, per i quali si provvedeva a far fare scaffali dove conservarli: nei mandati di pagamento si parla delle opere di Baronio, di un manoscritto con la *Storia di Pisa* di Matteo Palmieri, di due manoscritti del Varchi, di un volume sulla *Storia del Concilio di Trento*, di un altro di Omero, illustrato, di altri testi, generici nel contenuto[77]. Ai volumi, la maggior parte dei quali manoscritti, si affiancano poi, in quel periodo, pagamenti per alcuni album "in folio" di stampe con vedute di Roma antica[78] e, soprattutto, per reperti archeologici, questi sempre più diversificati nei generi: medaglie anche in metalli preziosi ("giuli antichi di diversi papi")[79]; iscrizioni latine e "cassette" in marmo[80]; teste, sempre in marmo (si pagano una "statua antica" e un "busto moderno di Ercole" e si restituiscono al mediatore una testa "di Traiano, senza petto" e quella di un "Giove, d'alabastro trasparente antica senza petto")[81]; bronzetti (una statuetta di *Ercole*, un "Faunetto")[82]; frammenti di "smalti antichi"[83]; marmi archeologici di diversa specie e colore destinati ad opere di commesso[84], oggetti molti dei quali procurati dal "cavatore" Pierantonio da Modena[85] - che fu per Strozzi tra i principali fornitori – e "rassettati", soprattutto le teste, da Francesco Ricci[86] avanti le loro spedizioni a Firenze[87] fatte in procinto del ritorno del nobiluomo e della famiglia nella città del Giglio.

Negli anni romani, tuttavia, il collezionista non mancò di intrattenere anche rapporti con la piazza fiorentina (lo si è visto nel caso di Vignali), procedendo in quel caso ad acquisti di opere quali un *Ritratto di Dante Alighieri*, dei quadretti miniati e dei piccoli Crocifissi in argento per farne dono natalizio ai figli[88], due ritratti di Cosimo I e della duchessa Eleonora avuti da Bernardino Capponi, già nella sua villa di Montughi, commissionando invece nell'Urbe le effigi di Urbano VIII e del cardinale Barberini[89].

76 Cfr. ASFi, CS, IV serie, n. 110, cc. 2, 4.

77 Si vedano i pagamenti in ivi, alle cc. 7, 21, 26, 29, 30.

78 Ivi, c. 16, 22 agosto 1637.

79 Ivi. cc. 52, 22 novembre 1638; 81, 13 gennaio 1640; 84, 20 febbraio 1640.

80 Ivi, cc. 28, 29, 30, 48, 50, 70, 77.

81 Ivi, c. 88, 23 aprile 1640.

82 Ivi, c. 57, 14 febbraio 1639.

83 Ivi, c. 66, 1 agosto 1639.

84 Ivi, c. 75, 5 novembre 1639.

85 Ivi, c. 36, 25 luglio 1638.

86 Ivi, cc. 85, 13 marzo 1640, si "rassetta" una testa antica facendogli il busto; 91, 16 maggio 1640, si fa il petto a una *Testa di Traiano*; 93, 1 giugno 1640 il Ricci è pagato per il restauro di una testa di *Giove Capitolino*, una di *Nerone giovanetto* e per aver rifatto la testa a una figura di piccole dimensioni.

87 Alcuni invii in Toscana, al domicilio fiorentino di Strozzi, si registrano già nel 1638; cfr. ivi, c. 30, 9 maggio 1638, si inviano quattro casse "di anticaglie" comprate a Roma; 89, 28 aprile 1640, si fanno caricare su una fregata diretta a Livorno sei casse con "diverse anticaglie di marmo" che arrivano a Firenze il 27 giugno; ivi, c. 98. Altre cinque casse raggiunsero la città il 3 luglio: ivi, c. 98; altre sette il 7 luglio, ivi. c. 99. Cfr. anche ivi, n. 111, cnn, 7 giugno 1638.

88 Ivi, n. 110, cc. 28, 3 aprile 1638; 79, 15 dicembre 1639. Per il ritratto di Dante, cfr. anche ivi, n. 112, c. 171, 2 aprile 1638; per i crocifissi, cfr. ivi, c. 212, 15 dicembre 1639.

89 Ivi, n. 112, c. 205, 7 luglio, 22 settembre 1640.

Come sappiamo il 6 giugno del 1640 Carlo di Tommaso, appianati i problemi ereditari del suo protetto, lasciava l'Urbe e rientrava in Toscana continuando quella campagna di acquisti di opere d'arte che aveva caratterizzato il 'primo tempo' fiorentino, equamente divisa tra commissioni specifiche e incursioni sul mercato: tra le prime, ancora dipinti della collezione di Bernardino Capponi (un "ritratto a tre figure")[90], da un semplice materassaio che gli cedeva, nel settembre del 1641, due ritratti antichi di un uomo e di una donna[91], così come dai Pupilli (una "Madonna in tondo"; un tondo antico "da parto"; una "testa di pietra" e due "teste di marmo a Bassorilievo", un quadro antico con una "Nunziata", un altro dipinto con la "Notte", due ritratti su tavola, un *Crocifisso* in legno con croce in ebano)[92] e, dagli stessi, dieci sgabelli per "esporre le statue", molte delle quali comprate a Roma[93], commissionando invece a Giulio Bernini alcuni ritratti di famigliari, di Rosso, Ubertino, Lorenzo e Vincenzo Strozzi[94].

Nel maggio del 1642 lo vediamo acquistare cinque ritratti su tavola di fiorentini illustri quali Farinata degli Uberti, Leone Strozzi, Dante, Petrarca, Marsilio Ficino, altri sette ritratti di "uomini illustri su tavola" con cornice[95] – a implementare questa personale 'serie gioviana', specchio evidente dei suoi interessi intellettuali -, ancora una Madonna antica "tirata sull'asse", un "chiaroscuro di Taddeo Gaddi"[96] (che saranno poi aggiustati dal Bernini)[97], un ritratto antico "creduto di Botticelli" presso Mariotto da Gagliano[98], un'ulteriore tavola antica di una *Madonna col Bambino* pagata a Giulio Alberto Pesci nel gennaio del 1644[99], un quadretto con *San Giovannino*, nel dicembre di quell'anno[100], un ritratto del duca Giovanni Federico di Sassonia due anni dopo[101]. Un altro artista che ebbe poi l'attenzione dello Strozzi in questi anni fu Giovan Battista Cartei[102], pagato una prima volta nell'aprile del 1639 e una seconda nel 1642 per lavori non meglio specificati[103]. In quel periodo fu poi per iniziativa di Carlo che giunse a Firenze, da Roma, nel 1642, la "testa a mosaico" con l'effige di Alessandro Barbadori da sistemarsi in Santa Felicita, nella cappella di quella famiglia[104], opera di Marcello Provenzale e ancora oggi visibile nella chiesa fiorentina, mosaico voluto dai Barberini - nello specifico dal cardinale Francesco, nipote di Urbano VIII - in quanto eredi del nobiluomo, ultimo del suo ramo[105].

---

90 Ivi, n. 110, c. 105, 22 settembre 1640.

91 Ivi, c. 128; ivi, n. 112, c. 226.

92 Ivi, n. 110, cc. 109, 116; ivi, n. 112, c. 226, aprile, luglio 1640; ivi, n. 114, cc. 141s, 233s; ivi, n. 113, cc. 97, 102, 149.

93 Ivi, n. 110, c. 123, 9 luglio 1641.

94 Ivi, c. 117; ivi, n. 112, c. 226, 24 aprile 1641; ivi, n. 110, c. 117, 24 aprile 1641.

95 Ivi, n. 113, cc. 4r, 5r, 28 maggio, 17 giugno1642; gli stessi pagamenti in ivi, n. 114, c. 21s, 17 giugno 1642.

96 Ivi, n. 113, c. 5r, 17 giugno 1642.

97 Ivi, n. 114, c. 41d, 24 agosto 1642; ivi, n. 113, c. 8r.

98 Ivi, n. 113, c. 14r, 19 marzo 1643; ivi, n. 114, c. 46d.

99 Ivi, c. 21v, 18 gennaio 1644. Lo stesso pagamento in ivi, n. 114, c. 62s.

100 Ivi, n. 113, c. 32v, 30 dicembre 1644; ivi, n. 114, c. 62d, in data.

101 Ivi, n. 113, c. 58, 5 aprile 1646.

102 Presente nei registri dell'Accademia dal 1630 al 1653; cfr. Zangheri, *Gli Accademici*, cit., p. 70.

103 ASFi, CS, IV serie, n. 110, c. 9; ivi, n. 114, c. 10s.

104 Ivi, n. 113, c. 7v, 5 agosto 1642.

105 Sull'opera cfr. F. Fiorelli Malesci, *La chiesa di Santa Felicita a Firenze*, Firenze, 1986, pp. 165-169.

Negli anni a seguire gli indirizzi collezionistici di Carlo di Tommaso si attestarono sulla linea stabilita in gioventù: questi ricorse ancora ai Pupilli per rifornirsi di quadri antichi[106] mentre dal mercato artistico cittadino arrivarono in collezione due Vedute di "Pisa e contado" e di "Livorno e il mare", ben presto restaurate dal fedele Bernini[107], infine un tondo con una *Madonna*, si disse opera di Luca della Robbia[108].

B – *Il collezionismo e la committenza artistica di Lorenzo di Lorenzo di Giovan Battista Strozzi* (1595-1671): *Gherardo Silvani, Fabrizio Boschi, Cecco Bravo, Salvator Rosa, Simone Pignoni, Vincenzo Mannozzi e altri*

Discendente dalla linea familiare di Filippo Strozzi 'il Vecchio', Lorenzo di Lorenzo di Giovan Battista, senatore nel 1641 e 'maestro di camera' del cardinale Leopoldo de' Medici[109], ebbe in proprietà una parte del palazzo di famiglia posto sull'omonima piazza, nonché numerosi altri beni fondiari verso i quali manifestò un'attenzione significativa sia per migliorarne le condizioni strutturali come per arricchirne l'arredo artistico. Fu infatti un committente di notevole profilo, oggi sconosciuto, quale ce lo tramandano i documenti e le carte d'archivio che ne attestano la conoscenza e il gradimento dei principali maestri della pittura del Seicento, e non soltanto fiorentini.

Unitosi in matrimonio nel 1641 con Maria di Lorenzo Machiavelli ebbe da questa sette figli sopravvissuti: quattro femmine, tutte monache; suor Maria Grazia e suor Maria Regina ad Annalena, vestite nel 1645; suor Maria Angela dal 1650 a Santa Felicita; infine suor Anna Maria, anch'essa in quel monastero. Tre furono i figli maschi, Alessandro, Giovan Battista e Leone[110] che ricevettero invece un'educazione ben diversa, come documentato dalle uscite di cassa per "salari di maestri" impegnati ad istruirli in varie discipline, dalla matematica alla musica, dal ballo all'equitazione.

Tra questi, come docente di disegno di Leone, fece comparsa nel settembre del 1645 Carlo Dolci che per circa due mesi e mezzo, fino al gennaio del '46, ebbe a bottega il ragazzo, preparandolo in quella disciplina avanti il suo trasferimento a Roma, al Seminario[111].

[106] ASFi, CS, IV serie, n. 113, c. 110, 30 marzo 1648, un desco da parto "antico"; ivi, n. 144, c. 141s, 16 dicembre 1647, un quadro con la "Notte".

[107] Ivi, n. 113, cc. 8r, 14 agosto 1642; 8v, 5 settembre 1642; ivi, n. 114, cc. 41d, 41s, 46s.

[108] Ivi, n. 114, c. 264s, 25 marzo 1652; ivi, n. 113, c. 220.

[109] In servizio dall'agosto del 1645; cfr. ASFi, CS, V serie, n. 338, *Entrata, uscita e quaderno di cassa di Lorenzo di Lorenzo di Giovan Battista Strozzi*, 1645-1660, c. 179. Su Lorenzo di Lorenzo Strozzi si veda A. Manikowski, *Il ritratto di un palazzo dall'interno: gli Strozzi nel Seicento*, in *Palazzo Strozzi metà millennio, 1489-1989*, atti del convegno di studi (Firenze, 3-6 luglio 1989), Cinisello Balsamo 1991, pp. 38-47, nel quale, tuttavia, non si fa il minimo accenno all'attività mecenatizia e collezionistica del gentiluomo. Su di lui, in particolare sul suo patrimonio fondiario, le rendite, la gestione dei capitali e degli investimenti, la politica familiare si veda anche A. Manikowski, *The Society of Elite Consumption. Lorenzo Strozzi's Aristocratic Enterprise in Seventeenth-Century Tuscany*, Transalate from the Polish by M. Cole, Warsaw, 2017.

[110] ASFi, CS, V serie, n. 338, cc. 81-85.

[111] Ivi, c. 191s, 28 settembre 1645, a Carlo Dolci per "aver insegnato disegnare a Lione mio figlio a bottega sua un mese finito il 25 stante"; un secondo pagamento si registra il 25 ottobre, un terzo il 1 gennaio 1646.

Lorenzo, come si è detto, fu proprietario ed abitò una parte dell'avita magione di famiglia – condivisa con il parente Luigi - che a partire dagli anni trenta del Seicento divenne oggetto di costanti attenzioni e migliorie: queste riguardarono sia strutture minori e di servizio[112] - la sistemazione del lastrico sulla via del Corso (oggi via Strozzi) tra la "loggia Tornaquinci" (allora in angolo; oggi spostata verso piazza Antinori) e la "piazza del palazzo"[113]; l'imbiancatura, nel settembre del 1651, di metà dello loggia terrena "con l'andito che va fuori e metà dello scalone"[114] -, sia il rinnovamento decorativo (o la costruzione *ex-novo*) d'un sacello interno al palazzo, al piano nobile, i cui lavori presero avvio nel dicembre del 1637 e che è stato sciaguratamente smantellato con i 'restauri' dell'edificio iniziati nel 1938[115].

Progettista del sacello fu Gherardo Silvani, espressamente pagato quale "architetto di detta cappella" una prima volta l'11 gennaio del 1638, una seconda "per sue fatiche e disegni" il 22 marzo di quell'anno[116]. Terminata la struttura che nel dicembre del 1637 aveva visto attivo lo scalpellino Bartolomeo di Battista d'Adamo e il fabbro Piero Zaballi, nel luglio del '38 il commettitore di pietre Giovan Battista Berti al pavimento intarsiato e il legnaiolo Giovan Battista Ruggeri al cannicciato della volta[117], entrò in scena il maestro incaricato della pittura del vano sacro, Fabrizio Boschi, che ebbe l'onere della pala d'altare con una "Madonna" e degli altri decori che non sappiamo se su tela o, molto più probabilmente, ad affresco. L'artista, allora all'apice della carriera[118], ebbe a lavorare alla cappella

112 Ivi, n. 334, *Entrata Uscita e Quaderno di cassa di Lorenzo di Lorenzo di Giovan Battista Strozzi*, 1635-1645, cc. 162, luglio 1635, lastricatura di una cantina e fattura di una porta in pietra per un ricetto di sopra; 186, settembre 1635, accomodatura di una finestra sulla piazza, di una finestra in una "camera grande", risistemazione del tetto del palazzo; 211, settembre 1636, imbiancatura di alcune stanze e lavori a un'anticamera sulla piazza; 239, agosto 1637, lavori a una camera terrena, si paga il doratore Landini per "tintura di usci e camini".

113 Ivi, n. 338, c. 118, lavori eseguiti nel gennaio del 1654 e condivisi con Luigi Strozzi. Altri lavori di questi anni riguardarono alcune finestre sulla piazza, una finestra aperta "per vendere il vino", un camino in una camera a terreno; cfr. c. 187, dal 1 settembre 1645. Alcuni di questi lavori si vedano in ivi, n. 334, c. 211.

114 Ivi, n. 338, c. 318, 12 settembre 1651.

115 Lo si veda segnato in pianta in una delle planimetrie pubblicate da G. Pampaloni, *Palazzo Strozzi,* Roma, 1963*,* p. 97: si noti il vano sacro, con l'altare segnato da una croce, vano scomparso a seguito della sua demolizione (fig. 18). Le stesse piante sono state edite anche da M. Stara, *Acquisto e restauro da parte dell'INA per rendere il palazzo «atto a ricevere tutte le manifestazioni e mostre d'arte in Firenze» (anni 1937-1940*, in *Palazzo Strozzi metà millennio*, cit., p. 256, fig. 10. Lo studioso (p. 250) ricorda anche lo smantellamento della cappella che forse, in un primo momento, si pensava di mantenere come dimostra una pianta, datata 1938 (quindi precedente l'inizio dei lavori di 'restauro'), dell'adattamento del primo piano del palazzo a sede dell'Agenzia Generale dell'INA (p. 252, fig. 1).

116 ASFi, CS, V serie, n. 334, cc. 250, 253, 11 gennaio e 22 marzo 1638.

117 Ivi, n. 333, *Debitori e creditori di Lorenzo di Lorenzo di Giovan Battista Strozzi*, 1635-1645, cc. 229s, 231s. Pagamenti al Ruggeri anche in ivi, n. 334, c. 240, agosto 1637 - giugno 1638. Nel 1648 si provvide la cappella di un cancello. Altre spese si vedano in ivi, n. 338, cc. 250, 253, 286.

118 Su di lui sono tornato in più occasioni: cfr. R. Spinelli, *Vicende secentesche della 'Visione di San Bernardo' del Perugino: una pala del Boschi e la copia del Ficherelli*, in "Paragone", XXXVI, n. 425, 1985, pp. 76-85; idem, *Di un disperso 'Martirio di Sant'Andrea' di Fabrizio Boschi ritrovato (e nuovamente scomparso)*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLV, nn. 1/2, 2001, pp. 313-318; idem, *Fabrizio Boschi (1572-1642) pittore barocco di «belle idee» e di «nobiltà di maniera»*, catalogo

tra il giugno e il novembre del 1639 percependo settantacinque scudi, servendosi dell'aiuto del giovanissimo Jacopo Chiavistelli – forse a parti d'architettura prospettica dipinta – al quale si notificava un pagamento specifico il 21 maggio di quell'anno[119].

L'impegno del Silvani - che sarà ripetutamente utilizzato da Lorenzo Strozzi in tutte le sue proprietà - non si limitò alla progettazione di questo ambiente di palazzo ma si estese anche al disegno della "scala a lumaca" di collegamento tra i vari piani dell'edificio, per la quale si registrava uno specifico pagamento all'architetto nel giugno del 1638[120].

In quegli anni, in parallelo al rinnovamento strutturale di parte del palazzo, Lorenzo di Lorenzo ne continuò le migliorie decorative –nel settembre del 1635 è registrata la fattura di un grande 'albero' in tela degli Strozzi, corredato l'anno successivo della cornice dorata da Francesco Landini[121]; nel marzo del 1637 il pittore Pietro Bracciolini veniva pagato per aver dipinto cinquantasei braccia di un "fregio a tempera" alto "braccia 1 e ¼ per la camera detta "dei ferrivecchi" (l'armeria?)[122]; nel settembre del 1653 era invece il pittore Jacopo Giuggiolini che realizzava "a fresco quattro colonne e quattro pilastri" attorno alle due porte di una camera sulla piazza, ambiente nel quale, due anni dopo, nell'agosto del '55, Agnolo Gori licenziava "sessanta braccia quadre di un fregio di braccia 1 e ½"[123] (stanza dove s'era sistemato, nel febbraio del 1653, un "paramento di arazzi alto

della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 26 luglio - 13 novembre 2006) a cura di R. Spinelli, Firenze, Mandragora, 2006; idem, *Un'inedita* Allegoria dell'Orazione *di Fabrizio Boschi*, in "Valori tattili", n. 15, 2020, pp. 56-59; idem, *Un inedito dipinto di Fabrizio Boschi*, in *"Aver disegno". Studi per Anna Forlani Tempesti*, a cura di L. Melli, S. Padovani, S. Prosperi Valenti Rodinò, Firenze, 2022, pp. 178-181.

119 ASFi, CS, V serie, n. 334, c. 255, 1638, "Fabbrizio di (…) Boschi Pittore deve dare a' di 29 di Marzo scudi dieci portò contanti a buon conto della pittura che deve fare"; "eadi 16 Aprile scudi quattro portò contanti per mano di mia moglie", "eadi 23 detto scudi sei portò lui contanti a' buon conto", "eadi 30 detto scudi 4 portò lui contanti", "eadi 8 Maggio scudi quattro portò lui contanti", "eadi 21 detto scudi cinque portò contanti per mano di Jacopo Chiavistelli", "eadi 29 detto scudi dieci portò contanti", "adi 14 di Giugno scudi sette portò contanti per mano di Bartolomeo Bortini (?)", "eadi 21 detto scudi dieci portò detto contanti". I pagamenti si vedano anche in ivi, n. 333, c. 229d, 30 giugno 1639, scudi 75 a Fabrizio Boschi "per un quadro d'una Madonna, e dipintura di una cappella"; c. 231s, 1639, "Fabrizio Boschi Pittore de dare adi 30 giugno scudi sessanta pagatili in conto delle Pitture della cappella fatta nel nostro palazzo, come in questo in cassa 255"; "E adi 8 novembre scudi quindici portò contanti per resto delle suddette Pitture"; c. 231d, 1639 "Fabrizio Boschi di contro deve havere a di 30 giugno scudi settantacinque se li fanno buoni per un quadro d'una Madonna e dipintura della cappella dare spese di detta cappella a 229". Nel maggio del 1638 è registrato il pagamento per la doratura "dell'ornamento della volta e dell'altare"; cfr. ivi, n. 334, c. 253.

120 Ivi, n. 334, c. 276, 6 giugno 1638. La scala veniva poi imbiancata nel luglio del '41; ivi, n. 334, c. 328.

121 Ivi, n. 334, cc. 157, settembre 1635; 197, luglio 1636.

122 Ivi, cc. 252 (pagamenti alle date 18, 22 febbraio, 6 marzo 1638), 247 (6 marzo 1638).

123 Ivi, n. 338, c. 384, 27 settembre 1653 al Giuggiolini; 17 agosto 1655 al Gori. Il Giuggiolini risulterà attivo altre volte per Lorenzo di Lorenzo, ad esempio nell'ottobre del 1656 dipingendo le armi dello Strozzi in alcune delle case di campagna di sua proprietà; ivi, c. 453, 26 ottobre 1656, e nel settembre del '59 le stesse in un podere nei possedimenti di Piano, ivi, c. 506. Non è escluso che del fregio realizzato da Agnolo Gori vi sia memoria in una foto scattata durante le demolizioni che il palazzo subì nella seconda metà degli anni Trenta del Novecento, foto pubblicata da Stara, *Acquisto e restauro da parte dell'INA*, cit., p. 260, fig. 21. In essa si vedono affrescate due scene 'storiche', con probabilità afferenti a Casa Strozzi, inquadrate da cornici compatibili con una datazione alla metà del Seicento.

braccia sette, lungo braccia trentotto" acquistato presso Guglielmo Cocchi)[124] –, operando anche sul suo arredamento sia con l'acquisto di opere esistenti, reperite sul mercato artistico, sia con altre appositamente commissionate.

Tra le prime si ha memoria dell'arrivo nel 1637 di un *Ritratto di papa Marcello II Cervini* già in casa Acciaiuoli e, sempre in quel mese, delle incisioni dagli affreschi del Chiostro dello Scalzo[125], di un *San Francesco in estasi* di Cigoli venduto dal pittore Agnolo Borrini[126], di un "Gesuino steso sulla Croce" di autore ignoto[127], di due *Battaglie*, di un *Ritratto di Galileo* e di un *San Lorenzo* dal Magistrato dei Pupilli presso i quali si acquistavano, nel settembre del 1664, anche un *Centauro* di Guido Reni, una *Venere* di Bilivert, una "Madonna in ovale" di Guercino e due "Paesi"[128]; tra le seconde si registravano numerose commesse ai principali artisti allora attivi in città.

A Orazio Fidani si ordinava il 18 febbraio del 1638 la copia d'un "ritratto della Serenissima padrona" (Vittoria della Rovere) per il quale si fornì il telaio e la tela mesticata; un ritratto del principe Leopoldo pagatogli nel dicembre del '44; un'effige "in ottagono" di Ferdinando II copiata da un originale di Suttermans, mentre a Giulio Bernini si richiedeva, il mese successivo, una "testa del principe Gio. Carlo" e un ritratto del principe Leopoldo a figura intera ("alto braccia 3, largo braccia 2") da destinare alla "Sala del palazzo di Firenze"[129].

Anche il grande ritrattista di origine fiamminga e Cesare Dandini entrarono in contatto con Strozzi, il primo realizzandogli, per diciotto scudi, una tela con *Sant'Orsola*[130] e un ritratto in ottagono della granduchessa, incorniciato nel 1643[131]; il secondo un "San Michele Arcangelo la testa sola, et una mano" pagato nell'ottobre del '38[132]. Del *San Michele* ricordato nel pagamento ne conosco, al momento, due redazioni: la prima, rettangolare e di qualità solenne (Fig. 3), già in collezione Bigongiari, datata da Bellesi "alla metà degli anni trenta o all'inizio del decennio successivo"[133]; la seconda, di formato ovale e ugualmente datata a quel tempo (Fig. 4), si trova invece presso la collezione della Banca Popolare di Vicenza, Palazzo degli Alberti, a Prato[134], ed entrambe, vistane la cronologia

---

124 ASFi, CS, V serie, n. 338, c. 113, 3 febbraio 1653.

125 Ivi, n. 334, c. 247, 8 novembre 1637.

126 ivi, n. 338, c. 343, 18 maggio 1652. In quegli anni non mancarono gli acquisti di argenterie: dal Magistrato dei Pupilli un bacile e una brocca nel dicembre del 1646, ivi, c. 86; dall'orafo Clemente Salvestrini due candelieri in argento per la cappella di casa, ivi, c. 100, 19 agosto 1649; un'altra coppia di candelieri, sempre in argento, da Luca Masini, ivi, c.112, 24 agosto 1652.

127 Ivi, n. 343, *Entrata, uscita e quaderno di cassa di Lorenzo di Lorenzo di Giovan Battista Strozzi*, 1660-1670, c. 95, 18 agosto 1660.

128 Ivi, rispettivamente cc. 95, 2 aprile 1661; 146, 20 ottobre 1662; 194, 4 settembre 1664.

129 Ivi, n. 334, cc. 247, 18 febbraio, al Fidani per una tela "alta braccia 2 e ½, larga braccia 2"; 309, 24 dicembre 1644 per il ritratto di Leopoldo; 247, 1 marzo 1638, al Bernini; 354, al Bernini per la tela con Leopoldo. Il ritratto di Giovan Carlo veniva incorniciato il 21 marzo (ivi). Il ritratto di Ferdinando II risultò pagato a Fidani nel luglio del 1645; cfr. ivi, n. 338, c. 161, 4 luglio 1645. Il pagamento al Fidani per l'effige di Leopoldo si veda in ivi, n. 334, c. 399.

130 Ivi, n. 334, c. 255, 5 agosto 1638, una tela "alta braccia 1, larga soldi 15.4".

131 Ivi, c. 327.

132 Ivi, c. 264, 12 ottobre 1638.

133 Cfr. S. Bellesi, *Cesare Dandini*, Torino, 1996, p. 81, n. 29.

134 Ivi, p. 84, n. 31.

proposta, potrebbero avere i numeri per essere identificate con la tela già Strozzi. Infine Salvator Rosa che nel luglio del 1642 si vedeva compensare per un "Paesino con una marina", incorniciato nell'agosto del '43[135] e saldatogli l'anno successivo[136] e, due anni dopo, nel settembre del '44, per una seconda tela, raffigurante sempre un "paesino a' olio"[137].

Ma furono anche altri gli edifici cari a Lorenzo di Lorenzo sui quali il nobiluomo non mancò di continue migliorie impiegando come progettista e direttore dei lavori ancora una volta Gherardo Silvani già presente, come si è visto, nel cantiere di Palazzo Strozzi. Tra le residenze apprezzate da Strozzi si evidenziava in questi anni la villa 'Il Corno' nella zona di San Casciano Val di Pesa[138], oggetto di un primo 'restauro' iniziato nel 1585[139] e ancora sotto le 'cure' del nuovo proprietario dal 1644 quando si registravano acquisti di materiali da costruzione e si compensavano, l'anno successivo, i primi manifattori: lo scalpellino Stefano Giuntini[140], il pittore Jacopo Giuggiolini per aver dipinto la torre, alcuni archi e un fregio nelle stanze[141], il doratore Cammillo Baracchi per la pittura della tavola della cappella[142], così come il Silvani che nel gennaio del 1644 s'era visto al Corno "a disegnare la fabbrica da farsi, e su fogli" – dunque lasciando già dei progetti[143] -, era tornato in cantiere nell'aprile del '45[144], ancora nel dicembre del '49 e nel novembre del 1650 quando veniva pagato "per più disegni fatti al Corno"[145] e "per essere stato alcuni giorni ad assistere alla fabbrica e far disegni"[146]. Altri pagamenti all'architetto seguiranno poi negli anni successivi, almeno fino al 1660, sempre per visite all'immobile, per "assistenze" e per "più fatiche e disegni fatti" della casa come delle stalle, della tinaia e degli altri annessi[147].

135 ASFi, CS, V serie, n. 334, c. 327, 24 luglio 1641; la tela era "larga braccia 2.1.4, alta soldi 18" e venne incorniciata il 27 agosto successivo, ivi, c. 375.

136 Ivi, c. 399, 28 settembre 1644.

137 Ivi, n. 334, c. 399. La tela misurava "braccia 2 1/3 per soldi 18".

138 La villa era entrata nel patrimonio fondiario degli Strozzi nel 1525 e dal 1583 era di proprietà di Lorenzo di Giovan Battista; alla sua morte passò al figlio Lorenzo, il nostro committente. Sulla villa si veda la monografia di G. Casali, *Castello Il Corno*, Poggibonsi, 2002.

139 Ivi, p. 18.

140 ASFi, CS, V serie, n. 338, cc. 180, agosto 1645; 198, 31 ottobre 1645; 238, aprile 1647; 240, 243, 247, 256, gennaio 1648, si pagano delle finestre.

141 Ivi, c. 400, 4 luglio 1654.

142 Ivi, c. 391, 10 giugno 1654. Nel giugno del 1648 il Baracchi sarà pagato anche per la "doratura di due ottangoli fatti a oro e nero", ivi, c. 253, 3 giugno 1648.

143 Ivi, n. 334, c. 301.

144 Ivi, c. 392.

145 Ivi, n. 338, c. 307, 18 dicembre 1649; novembre 1650.

146 Ivi, c. 319, 10 dicembre 1650. La presenza del Silvani a Il Corno, con indicazione dei relativi documenti, è già stata appurata da Casali, *Il Corno*, cit., pp. 19-22, ed è ricordata anche da Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Firenze, 1681-1728, ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Firenze, 1845-1847, IV, 1846, p. 368, e dal figlio Pier Francesco in una nota alla 'vita' di Gherardo scritta da Giovanni Sini, edita in ivi, *Appendice*, vol. VII, a cura di P. Barocchi, Firenze, 1975, p. 94.

147 ASFi, CS, V serie, n. 338, cc. 326, marzo 1651, si fanno i palchi alla villa; 329, 23 aprile 1651, pagamento al Silvani "per aver assistito più giorni al Corno"; 334, luglio 1651, al Silvani; 367, 20 gennaio e 28 aprile 1653, al Silvani "per sue fatiche"; 381, novembre 1653, al Silvani; 389, 14 febbraio 1654, al Silvani "per più disegni fatti"; 415, 24 marzo 1655, al Silvani che ha visitato il cantiere; 445, maggio 1656, al Silvani "per essere stato al Corno e fatto i disegni della stalla e della tinaia. In villa era

Un secondo edificio particolarmente apprezzato da Strozzi fu poi la villa 'La Colombaia', o delle Campora, ubicata in collina subito fuori la Porta Romana, acquistata dalla moglie Maria Machiavelli nel 1641 e portata in dote con il matrimonio, che dal mese di agosto del 1642 veniva fatta oggetto d'un generale rinnovamento – già nel mese di ottobre si registrava l'arrivo dei materiali edili necessari (rena, calcina, ghiaia, mattoni ecc.) – che interessò sia la struttura padronale (si parla "d'invetriate" in una sala e di altre finestre), sia le stalle e lo "stanzone dei vasi"[148].

In questo cantiere si presentava poi, nel dicembre di quell'anno, ancora il Silvani a sovrintendere la messa in opera dei palchi nelle camere (assieme al legnaiolo Santini), delle architravi e delle finestre (Fig. 5), per questo retribuito nel mese di dicembre del '42, risultando presente a 'La Colombaia' ancora nell'ottobre del 1644 nell'occasione di aver licenziato il disegno della "porta della villa" (Fig. 6), realizzata dallo scalpellino Francesco di Pier Rinaldi l'anno successivo[149]. Sempre in quell'anno operarono in questa residenza il pittore Jacopo Giuggiolini[150] (che Strozzi impiegherà poi nel palazzo fiorentino)[151], attivo alle finestre, e Giulio Bernini, responsabile del decoro dei parapetti e delle spallette delle stesse[152].

Altri compensi all'architetto del giugno del 1646 attestano poi la costante presenza del progettista in questo cantiere nel quale, in quell'anno, si lavorò alla torre e alla realizzazione di un camino dovuto allo scalpellino Giovanni Betti, purtroppo non più esistente[153]. Contemporaneamente a queste opere strutturali, lo Strozzi provvedeva a spostare mobili e suppellettili dal palazzo di città nella villa[154] - compreso un quadro non meglio precisato, del quale si fornivano solo le misure del telaio[155] - e a commissionare una serie di dipinti espressamente destinati a questo edificio.

Beneficiario di tali ordinazioni fu Cecco Bravo cui Lorenzo Strozzi richiese un numero davvero considerevole di tele, ben ventuno, con soggetti peculiari del 'catalogo' del pittore, peraltro consoni all'arredo d'una residenza suburbana. Un pagamento rilasciato all'artista il 28 luglio del 1645, di quaranta scudi, attesta la

presente una cappella nella quale interveniva, alla pittura "della tavola", il doratore Cammillo Baracchi; ivi, c. 391, 10 giugno 1654.

148 Ivi, n. 334, c. 352.

149 Ivi, n. 338, cc. 171s, 172s, 22 luglio 1645; ivi. n. 334, cc. 357, 404. La presenza del Silvani nel cantiere de 'La Colombaia' è accertata dalle parole di Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*, cit., IV, 1846, p. 368, e da quelle del figlio dell'architetto, Pier Francesco, in una nota alla 'vita' di Gherardo scritta da Giovanni Sini, edita in ivi, *Appendice*, cit., p. 94.

150 Il pittore, sconosciuto, risulta presente nei registri dell'Accademia del Disegno dal 1624 al 1668; cfr. Zangheri, *Gli Accademici*, cit., p. 158.

151 Cfr. nota 123.

152 ASFi, CS, V serie, n. 334, c. 396.

153 Ivi, n. 338, cc. 219, 225. La villa, come mi informano gli attuali proprietari e come ho avuto modo di verificare facendo una circostanziata ricognizione, ha subito un generale restauro nel corso dell'Ottocento, rinnovamento che ha cancellato la maggior parte delle strutture e dei decori precedenti (compresa la cappella), escluso la facciata su via delle Campora, documentata - con le finestre, il solenne portale d'ingresso (e quello speculare che dal salone apre sul giardino a valle) e lo stemma Strozzi-Machiavelli - a Gherardo Silvani.

154 Ivi, cc. 381, ottobre 1643; 406, novembre 1644.

155 Ivi, c. 406.

consegna di "un quadro in tela a olio di frutte con femmina"[156], di altri quattro quadri sempre "di frutte", di "sette teste"[157], di sei "paesini"[158]. Altri compensi al pittore del settembre del '49 per una "tela mesticata" servita per altri "due paesi" – uno dei quali compagno d'un nuovo dipinto con della "frutta" - attestano ulteriori lavori fatti dal Montelatici per Strozzi che dovettero trovar posto sulle pareti della villa[159].

Per il palazzo di città, invece, Cecco Bravo realizzò un'altra tela, una scena con *Sara e Tobia* - "di braccia 3.2 et alto braccia 2.2" (cm. 180x122,5) – che venne saldata all'artista tra il luglio del '46 e il luglio dell'anno successivo, arricchita da una cornice prodotta da Jacopo Maria Foggini (uno dei principali intagliatori attivi a Firenze, al tempo, che ritornerà sovente nei pagamenti del committente)[160] e dorata il 17 ottobre da Camillo Baratti[161].

Dell'opera, al momento non riemersa – in alcuni repertori di pittura fiorentina del Seicento se ne ricorda in modo generico una redazione in collezione priva-

---

[156] Giusto per esemplificare si vedano le due *Allegorie delle Stagioni* (Estate e Autunno) nella collezione di Intesa Sanpaolo a Pistoia (collezione Bigongiari) e già presso Luigi Baldacci a Firenze (riprodotte in Baldassari, *La pittura del Seicento a Firenze*, cit., pp. 576-577, figg. 335-336).

[157] Si vedano, come esempi significativi di questa produzione del maestro, le due tele già presso Pasti Bencini con il *Ragazzo con le libellule* e il *Ragazzo che beve* [cfr. R. Spinelli, in *Proposta '89. Venti dipinti italiani di antichi maestri*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Pasti Bencini, 21 settembre – 15 ottobre 1989], Firenze, 1989, nn. 9-10.

[158] Per tutti, i due della collezione Crawshay ad Abergavenny e l'altro del Philadelphia Museum of Art, esposti nel 1986 a Palazzo Strozzi (cfr. A. Barsanti, in *Il Seicento fiorentino*, cit., *Pittura*, pp. 360-361, 372-373, nn. 1.192. 1.199-1.200). I pagamenti a Cecco Bravo per questi lavori si vedano in ASFi, CS, V serie, n. 338, c. 172s, 28 luglio 1645, si pagano 40 scudi a "Franc.o Montelatici portò contanti che scudi 13 per conto d'un quadro in tela a olio di frutte con una femmina senza cornice lungo braccia 3 5/8, alto braccia 2 2/3; scudi 6 per 4 quadri simili di frutte lunghi braccia 1 ¾ alti 1.5.8; scudi 16 per n.o 7 teste simili che 6 con ornamento rabescato d'oro alte di tela soldi 14 e soldi 10 ornamento soldi 2.8 e soldi 5; per 6 Paesini simili con ornamento di albero bianco lunghi soldi 15.8 e soldi 11 alti ornamento 1/8". Lo stesso pagamento in ivi, c. 161s, 28 luglio 1645, si pagano 40 scudi a "Francesco Montelatici pittore portò contanti non segue va a masserizie di Colomb.a".

[159] Ivi, c. 298, 17 settembre 1649, si paga la tela e la mesticatura per "due telai da Paesi, uno di braccia 1.15.6 compagno della frutta di Cecco Bravo, uno di braccia 2.5".

[160] Nel novembre del 1648 lo si paga per un letto intagliato, ivi, cc. 278, 282; nel luglio del 1649 per l'ornamento di una "tavola da altare" non meglio precisata, forse destinata a una delle ville di Strozzi (ivi, c. 298); nell'aprile del '56 per lavori a delle impannate, ivi. c. 384; nel gennaio del 1661 per alcuni generici lavori, ivi, n. 343, c. 95; nel luglio di quell'anno per una cornice a un "Satiro dei Carracci" a evidenza presente in collezione, ibidem; il 14 maggio del 1664 per un paravento di legno servito per l'anticamera, ivi, c. 189 e ivi, n. 343, c. 125; il 30 giugno del 1665 risulta pagato, invece, per generici "lavori in legno fatti in cucina", ivi, n. 338, c. 125.

[161] Ivi, n. 338, c. 230d, 27 luglio 1646, si pagano "scudi 27.6 per tanti datone creditore a Francesco Montelatici pittore detto Cecco Bravo, per conto d'un quadro fattogli fare in questo a 234"; 28 settembre 1646, si paga Jacopo Maria Foggini "intagliatore di S.A.S." per conto di "un ornamento d'albero lungo braccia 3.12.6, alto braccia 2.12", ornamento che viene poi dorato "d'oro e nero d'una Sarra e Tobia" il 17 ottobre da Camillo Baratti; ivi, c. 234s, 21 gennaio 1647, "Francesco di (……) Montelatici detto Cecco Bravo Pittore deve dare ad 21 Genn.o (1647) scudi cinque portò contanti a buon conto di un quadro che mi fa, lungo braccia 3.2 et alto braccia 2.2; 27 luglio (1647) scudi ventidua. 6 portò contanti per resto del sudetto quadro entrovi Sarra, e Tobiolo sposi; 234d, "1647 avere a 27 di luglio scudi ventisette. 6 per tanti datone debito a masserizie in questo a carta 230".

ta[162], così come un bozzetto preparatorio, quest'ultimo pubblicato da Cantelli[163] (Fig. 7) -, esiste memoria in una acquaforte di Carlo Lasinio pubblicata dal Lastri nell'*Etruria Pittrice* (Fig. 8) dalla quale si apprende che la tela misurava "braccia 2 1/6 x braccia 3 1/3" (cm. 194,50 x 126, 40 ca), dunque d'un ingombro non dissimile da quello del dipinto voluto da Lorenzo Strozzi, e che a fine Settecento era presso il cavaliere Ottavio Pitti[164], probabilmente passata in questa famiglia in conseguenza di un'unione matrimoniale.

La commessa a Cecco Bravo del dipinto con *Sara e Tobia* fu la prima d'una serie di opere a soggetto veterotestamentario – tutte destinate probabilmente all'arredo del palazzo di Firenze - che nel giro di alcuni anni lo Strozzi decideva di far realizzare, coinvolgendo nell'impresa anche Simone Pignoni e Vincenzo Mannozzi. Nel maggio del 1648 si registrava infatti un primo pagamento di quaranta scudi rilasciato al pittore Lorenzo Sacchettini "a buon conto di scudi 43 portò contanti per costo di un quadro a olio su tela alto braccia 3.2 e largo braccia 3 e 2/3 di tre fiure senz'ornamento di Lot imbriacato dalle figlie"[165] che in altra occasione si è identificato con la solenne tela di Pignoni con *Loth e le figlie in fuga da Sodoma* già presso Giovanni Pratesi (Fig. 9), oggi in una collezione privata[166], finita di pagare al Sacchettini, che l'aveva proposta a Strozzi, nel novembre di quell'anno[167] e incorniciata nel luglio del '49 da Jacopo Maria Foggini il quale, nella ricevuta, non mancava di specificarne l'autore in Pignoni[168].

A questo secondo dipinto di soggetto biblico ne faceva poi seguito un altro richiesto invece a Vincenzo Mannozzi cui lo Strozzi rilasciava un primo pagamento, generico, nell'aprile del 1649[169], uno successivo per la valuta di una tela di "braccia 2 ¼ e braccia 2 2/5" e per dell'azzurro nel settembre del '52[170], il saldo finale di cinquantasette scudi nell'ottobre dell'anno successivo "per costo di un quadro a olio fatto di sua mano entrovi Agar nel deserto quando gli apparisce l'Angelo, e gli mostrò la fonte alto braccia 2.15, largo braccia 2.8 (cm. 160x140 ca)[171].

---

162 Cfr. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina*, cit. (1983), p. 115; Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, cit. (2009), p. 150; Baldassari, *La pittura del Seicento a Firenze*, cit., p. 557.

163 Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina*, cit. (1983), p. 115, fig. 600.

164 La si veda riprodotta e commentata in A. R. Masetti, *Cecco Bravo pittore toscano del Seicento*, Venezia, 1962, pp. 97 n. 29, 106 n. 51, fig. 46.

165 ASFi, CS, V serie, n. 338, c. 253.

166 La corrispondenza tra le misure della tela riferite dal pagamento della stessa (braccia 3.2 x braccia 3 2/3, cm. 181x214) con quelle della tela napoletana (cm. 181x227) non lasciano dubbi sull'identificazione dell'opera con quella voluta da Lorenzo Strozzi. Cfr. ASFi, CS, V serie, n. 338, c. 278.

167 *Ibidem*.

168 Ivi, V serie n. 338, c. 298, 7 luglio 1649, "scudi 84 per un ornamento d'un quadro di Lot del Pignoni alto braccia 3 2/3 largo braccia 4 2/3". La cornice venne poi "dorata e imbrunita" da Camillo Baracchi nel settembre del '48 (ivi). Ho dato notizia dei documenti relativi alla tela, ripubblicati nelle note precedenti, in *In fabula. Capolavori restaurati della collezione Bigongiari*, catalogo della mostra (Pistoia, Antico Palazzo dei Vescovi, 18 giugno – 2 ottobre 2022) a cura di M. Preti e A. Bertini, Pistoia, 2022, p. 196.

169 ASFi, CS, V serie, n. 338, c. 172, 15 aprile 1649.

170 Ivi, c. 343, 12 settembre 1652.

171 Ivi, c. 372, 10 ottobre 1653. La cornice della tela venne dorata da Cammillo Baracchi il 10 giugno del 1654, ivi, c. 391.

Il dipinto, al momento non riemerso, faceva tuttavia coppia, nelle misure non troppo diverse come nel tema veterotestamentario, con la quarta tela della serie, quella con *David e Abigail* che lo Strozzi, alcuni anni dopo, decideva di ordinare nuovamente al Pignoni assicurandosi così, sulle pareti di casa, uno dei grandi capolavori della pittura fiorentina del Seicento (Fig. 10). Dell'opera, già presso Piero Bigongiari e oggi nella collezione di Intesa Sanpaolo a Pistoia (Palazzo dei Vescovi), ne abbiamo appurata, in altra sede, la committenza e cronologia al 1658[172], datazione stilisticamente più plausibile rispetto a quella proposta alla metà del quinto decennio del Seicento[173] in virtù della grandiosità d'impianto e dell'enfasi compositiva, pienamente barocche, memori delle più aggiornate istanze del Seicento fiorentino come romano.

Inoltre il reperimento dei pagamenti per quest'opera e la presenza, in casa di Lorenzo Strozzi, d'una tela con *Agar e l'angelo* di mano del Mannozzi – si è detto d'ingombro non distante dal dipinto Bigongiari con *David e Abigail* –, mette fine all'idea che l'analoga tela di Francesco Furini già presso questo collezionista e oggi ugualmente a Pistoia avesse fatto 'serie', fin dall'origine, con le tele Strozzi di cui si è chiarita la genesi, risultando essere invece una commissione probabilmente venuta da quella famiglia ma non nella persona di Lorenzo di Lorenzo del quale andiamo a ricostruire la collezione[174]. Al nobiluomo appartennero dunque, riepilogando nell'ordine d'esecuzione delle tele veterotestamentarie, quella con *Sara e Tobia* di Cecco Bravo (1646-'47), il *Loth e le figlie in fuga da Sodoma* di Simone Pignoni (1648), l'*Agar e l'angelo* di Vincenzo Mannozzi (1652-'53), il *David e Abigal* dovuto anch'esso al pennello del Pignoni (1658).

Nel corso di questi anni le iniziative collezionistiche di Strozzi ebbero poi anche altri momenti significativi, ugualmente dovuti agli artisti di cui si è detto: il Mannozzi, ad esempio, realizzò per lui, nel 1655, due quadri, una tela con una *Maga Circe*, chiesta a *pendant* con un'altra tela di soggetto negromantico, "Due fate che tempravano una spada"[175] – soggetto trattato qualche anno prima anche da Furini[176] - e l'anno successivo ancora due tele, una con *San Sebastiano*, l'altra con un *San Giovanni Battista nel deserto*[177]. Una serie di pagamenti scalati

[172] Ivi, n. 338, c. 485, "Simon di (…) Pignoni Pittore deve dare a' di 6. di Giugno (1658) scudi diciassette.1 portò cont.ti à conto di un quadro che mi dipigne"; "23 luglio scudi quarantadua.6 portò cont.ti per mano di Gio: Camm.o Malatesti per resto di scudi 60 prezzo di un quadro a olio di una Abigail alto braccia (…) e (…) come in filza n.o 1152"; "1659 Havere a' 30 Giugno scudi 60 per tanti fatto debitore a masserizie 141". Del documento ho già dato notizia, pubblicandolo, in *In fabula. Capolavori restaurati*, cit., p. 197.

[173] Cfr. F. Baldassari, *Simone Pignoni (Firenze, 1611-1698)*, Torino, 2008, pp. 31, 108 n. 39.

[174] Cfr. Spinelli, in *In fabula. Capolavori restaurati*, cit., p. 197.

[175] ASFi, CS, V serie, n 338, c. 412, 8 marzo 1655, si paga Vincenzo Mannozzi "per conto di 2 quadri a olio che uno d'una Circe alto braccia 2.3.8 e 1.14, l'altro di 2 fate che temperano una spada alto braccia 2 1/5 e 1.14.6". In quel giorno venne rimborsata al Mannozzi anche la spesa delle tele. Non è escluso che un pagamento corrisposto a Jacopo Maria Foggini il 30 giugno 1655 per un "ornamento intagliato di braccia 3 ½ e braccia 2 4/5" possa riferirsi a una delle due tele sopracitate (ivi, c. 427).

[176] Sul dipinto cfr. G. Cantelli, *Francesco Furini e i furiniani*, Pontedera, 2010, p. 130, nn. 61. 61A. La corretta interpretazione del soggetto, ispirato al poema cavalleresco in ottava rima L'Angelica innamorata di Vincenzo Brusantini, si deve a M. Gabriele, in *In fabula. Capolavori restaurati*, cit., pp. 148-153.

[177] ASFi, CS, V serie, n 338, c. 449, 20 novembre 1656, si danno due scudi a "Vincenzo Man-

tra l'agosto del 1661 e lo stesso mese dell'anno successivo, rilasciati al Pignoni "a conto di un quadro che mi fa", di soggetto sconosciuto, attestano inoltre la continuità dell'interesse di Strozzi per la pittura di questo maestro[178] che venne affiancato, in quadreria, da tele di Giacinto Botti[179], di Giacinto Gimignani[180], di Agnolo Gori[181], da "quadri di fiori venuti da Roma" rappresentanti le Stagioni[182], da alcuni "panni d'arazzo" come quello fatto accomodare nel gennaio del 1657 a "Bernardo Vanassel" e destinato all'anticamera[183], l'altro avuto il 3 agosto di quell'anno dall'arazziere Niccolò Bartoli raffigurante "boscaglie e animali e uccelli", una portiera sempre del Bartoli, arrivata nell'ottobre successivo[184].

Nelle sale del palazzo non mancarono poi i ritratti dei famigliari[185], dei Medici[186] e anche dipinti e stampe di scuole straniere – "due quadri di Fiandra"; un "quadro di ballerine", "tre quadri di battaglie", nove stampe da Rubens[187]; un dipinto 'storico' di "Gio. Giorgio Scheicher fiammingo" con i *Dodici ambasciatori fiorentini ricevuti da papa Bonifacio VIII*[188] (soggetto trattato anche da Jacopo Ligozzi nel salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio e caro alla famiglia dal momento che di quella compagine fece parte anche Palla Strozzi) – a comporre una collezione di ragguardevole varietà e interesse, ad oggi sconosciuta e in gran parte dispersa, nella speranza che queste note d'archivio possano consentire qualche identificazione tra le numerose opere ricordate nei documenti.

nozzi portò contanti per conto di un San Bastiano a olio in tela alto braccia 1.1.4, largo braccia 17.4"; 12 dicembre 1656, si pagano scudi 10 a Vincenzo Mannozzi "per conto di un S. Gio nudo nel diserto alto braccia 2.11, largo braccia 2.18 a olio in tela".

178 ASFi, CS, V serie, n. 343, c. 141s, "Simone di […] Pignoni Pittore deve dare a di 26 Agosto (1661) scudi ventidua. 6 portò contanti per mano del Malatesti a' conto d'un quadro che mi fa"; "27 Aprile (1662) scudi quarantotto. 4 portò contanti per mano del Lampugnani"; "21 Agosto (1662) scudi trenta portò contanti Pietro Lampugnani".

179 Ivi, n. 338, cc. 306, 7 novembre, 9 dicembre 1649; 494, 30 giugno 1659.

180 Ivi, c. 506, "Jacinto Gimignani Pittore deve dare a' di 20 settembre (1659) scudi venti portò cont.ti per mano do Gio: Camm.o Malatesti a' conto di un quadro che mi fa"; "29 xbre scudi ottanta p.ti cont.ti per mano di d.o in filza a 1195"; 28 febb.o (1660) scudi diciassette.1 porto contanti"; "1660 Havere a 30 di Giugno per tanti fatto debitore a masserizie in questo a 503"; c. 503, in data 5 dicembre 1659 si registra l'arrivo della tela. Un pagamento del 18 agosto del 1656 non è escluso si qualifichi come un primo anticipo del lavoro, poi consegnato (ivi, c. 444), saldato il 30 giugno 1660 (ivi, c. 503).

181 Ivi, n. 343, c. 146, 30 luglio 1662, per due quadri a olio "alti braccia 1 ½, larghi braccia 2".

182 Ivi, c. 194, 30 gennaio 1665.

183 Ivi, n. 338, c. 449, 23 gennaio 1657.

184 Ivi, c. 460.

185 Il 18 agosto del 1659 si consegnavano delle tele a Romolo Panfi per dipingerci i ritratti dei figli di Lorenzo; cfr. ivi, c. 503.

186 Il 18 agosto 1663 si commissionava al pittore Silvestro Formigli la copia di una tela il "ritratto del principe di Toscana", ivi, n. 343, c. 165; nell'agosto del 1667 un ritratto del granduca Ferdinando II, richiesto a Benedetto Marchionni, ivi, c. 253. Il Formigli, a evidenza un copista, s'era già proposto nell'agosto del 1647 con una replica di un ritratto di Piero Strozzi voluto da Lorenzo e destinato a 'La Colombaia'; cfr. ivi, n. 338, c. 246, 6 agosto 1647.

187 Ivi, n. 338, c. 483, 11 giugno 1658.

188 Ivi, cc. 486, giugno 1658; 503, 30 giugno 1659.

Bibliografia

F. Baldassari, *La pittura del Seicento a Firenze. Indice degli Artisti e delle loro Opere*, Torino, 2009.

F. Baldassari, *Simone Pignoni (Firenze, 1611-1698)*, Torino, 2008.

F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 voll., Firenze, 1681-1728, ed. a cura di F. Ranalli, 5 voll., Firenze, 1845-1847.

S.B. Bartolozzi, *Vita di Jacopo Vignali pittor fiorentino*, Firenze, 1753.

S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700. Biografie e opere*, 3 voll., Firenze, 2009.

S. Bellesi, *Cesare Dandini*, Torino, 1996.

S. Bellesi, *Pittura e scultura a Firenze (secoli XVI-XIX)*, Firenze, 2017.

G. Cantelli, *Francesco Furini e i furiniani*, Pontedera, 2010.

G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento. Aggiornamento*, 2 voll., Pontedera, 2009.

G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Fiesole, 1983.

G. Casali, *Castello Il Corno*, Poggibonsi, 2002.

R. Caterina Proto Pisani, *Il ciclo affrescato nel primo chiostro di San Marco: una galleria della pittura fiorentina del Seicento*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, 2 voll., Firenze, 1990, II, pp. 321-346.

G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze scritte da Francesco Bocchi ed ora da M. Giovanni Cinelli ampliate, ed accresciute*, Firenze, 1677.

F. Fiorelli Malesci, *La chiesa di Santa Felicita a Firenze*, Firenze, 1986.

L. Goldenberg Stoppato, *Per Domenico e Valore Casini, ritrattisti fiorentini*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLVIII, nn. 1-2, 2004, pp. 165-210.

L. Goldenberg Stoppato, M. P. Mannini, *Domenico e Valore Casini, ritrattisti: un giornale di bottega ritrovato*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat et al., Firenze, 1977, pp. 349-354.

M. B. Guerrieri Borsoi*, Il collezionismo di Giovan Battista Strozzi, marchese di Forano, a Firenze nel primo Seicento*, in "Bollettino d'arte", 130, 2004, pp. 85-98.

M. B. Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma. Mecenati e collezionisti del Sei e Settecento*, Roma, 2004.

Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), *Pittura/Disegno, Incisione, Scultura, Arti Minori/Biografie*, Firenze, 1986.

In fabula. Capolavori restaurati della collezione Bigongiari, catalogo della mostra (Pistoia, Antico Palazzo dei Vescovi, 18 giugno – 2 ottobre 2022) a cura di M. Preti e A. Bertini, Pistoia, 2022.

A. Manikowski, *Il ritratto di un palazzo dall'interno: gli Strozzi nel Seicento*, in *Palazzo Strozzi metà millennio, 1489-1989*, atti del convegno di studi (Firenze, 3-6 luglio 1989), Cinisello Balsamo 1991, pp. 38-47.

A. Manikowski, *The Society of Elite Consumption. Lorenzo Strozzi's Aristocratic Enterprise in Seventeenth-Century Tuscany*, Transalate from the Polish by M. Cole, Warsaw, 2017.

A.R. Masetti, *Cecco Bravo pittore toscano del Seicento*, Venezia, 1962.

C. Mencarelli, *Per la biografia di un erudito del Seicento: Carlo di Tommaso Strozzi*, Università degli Studi di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2010-2011.

G. Pagliarulo, "Pauci iniuste notus*": per Giovanni Martinelli disegnatore*, in *Giovanni Martinelli da Montevarchi pittore in Firenze*, Firenze, 2011, pp. 119-147.

G. Pagliarulo, *Jacopo Vignali e gli anni della peste*, in "Artista. Critica dell'arte in Toscana", 1994, pp. 138-198.

G. Pampaloni, *Palazzo Strozzi*, Roma, 1963.

B. Paolozzi Strozzi, *«La nostra casa grande». Il palazzo e gli Strozzi: appunti di storia dal Quattro al Novecento*, in *Palazzo Strozzi. Cinque secoli di arte e cultura*, a cura di G. Bonsanti, Firenze, 2005, pp. 52-109.

D. Pegazzano, *Strozzi (Piero di Vincenzo)*, in *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento, 3*, a cura di C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Firenze, 2019, pp. 51-68.

Proposta '89. Venti dipinti italiani di antichi maestri, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Pasti Bencini, 21 settembre – 15 ottobre 1989), Firenze, 1989.

S. Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina*, Firenze, 1717.

G. Schiavone, *Massi, Amadore*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 71, Roma, 2008, pp. 768-770.

R. Spinelli, *Fabrizio Boschi (1572-1642) pittore barocco di «belle idee» e di «nobiltà di maniera»*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 26 luglio - 13 novembre 2006) a cura di R. Spinelli, Firenze, Mandragora, 2006.

R. Spinelli, *Di un disperso 'Martirio di Sant'Andrea' di Fabrizio Boschi ritrovato (e nuovamente scomparso)*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLV, nn. 1/2, 2001, pp. 313-318.

R. Spinelli, *Un dono mediceo per la Santissima Annunziata e considerazioni sulla bottega orafa Comparini, Vanni e Rotani di Firenze*, in "Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", n. 79, 2012, pp. 181-196.

R. Spinelli, *Un'inedita* Allegoria dell'Orazione *di Fabrizio Boschi*, in "Valori tattili", n. 15, 2020, pp. 56-59.

R. Spinelli, *Un inedito dipinto di Fabrizio Boschi*, in *"Aver disegno". Studi per Anna Forlani Tempesti*, a cura di L. Melli, S. Padovani, S. Prosperi Valenti Rodinò, Firenze, 2022, pp. 178-181.

R. Spinelli, *Vicende secentesche della 'Visione di San Bernardo' del Perugino: una pala del Boschi e la copia del Ficherelli*, in "Paragone", XXXVI, n. 425, 1985, pp. 76-85.

M. Stara, *Acquisto e restauro da parte dell'INA per rendere il palazzo «atto a ricevere tutte le manifestazioni e mostre d'arte in Firenze» (anni 1937-1940*, in *Palazzo Strozzi metà millennio, 1489-1989*, atti del convegno di studi (Firenze, 3-6 luglio 1989), Cinisello Balsamo 1991, pp. 243-263.

L. Zangheri, *Gli Accademici del Disegno. Elenco alfabetico*, Firenze, 2000.

Fonti d'archivio

Archivio di Stato di Firenze, Carte Strozziane, III serie
n. 75/1 (L. Strozzi), *Vite Degl'Huomini Illustri Della Famiglia degli Strozzi. Parte prima*.

Archivio di Stato di Firenze, Carte Strozziane, IV serie
n. 107, *Debitori e creditori e ricordi di Carlo di Tommaso di Simone Strozzi*, 1614-1630.
n. 109, *Giornale di Carlo di Tommaso Strozzi*, 1622-1636.
n. 110, *Giornale e ricordi di Carlo di Tommaso Strozzi tenuto in Roma*, 1636-1641.
n. 111, *Entrata, uscita e ricordi di Carlo di Tommaso Strozzi*, 1637-1640
n. 112, *Debitori e creditori di Carlo di Tommaso di Simone Strozzi*, 1620-1641.
n. 113, *Giornale di Carlo di Tommaso di Simone Strozzi*, 1642-1652.
n. 114, *Debitori e creditori di Carlo di Tommaso di Simone Strozzi*, 1642-1653.
n. 115, *Giornale e ricordanze di Carlo di Tommaso di Simone Strozzi*, 1653-1663.
n. 116, *Debitori e creditori di Carlo di Tommaso Strozzi*, 1652-1662.
n. 117, *Giornale e ricordi di Carlo di Tommaso Strozzi*, 1662-1680.

Archivio di Stato di Firenze, Carte Strozziane, V serie
n. 333, *Debitori e creditori di Lorenzo di Lorenzo di Giovan Battista Strozzi*, 1635-1645.
n. 334, *Entrata Uscita e Quaderno di cassa di Lorenzo di Lorenzo di Giovan Battista Strozzi*, 1635-1645.
n. 338, *Entrata, uscita e quaderno di cassa di Lorenzo di Lorenzo di Giovan Battista Strozzi*, 1645-1660.
n. 343, *Entrata, uscita e quaderno di cassa di Lorenzo di Lorenzo di Giovan Battista Strozzi*, 1660-1670.



Fig. 1 - Anonimo, *Ritratto di Carlo di Tommaso di Simone Strozzi*, Firenze, Archivio di Stato, Carte Strozziane, III serie, n. 75/1, c. 87r.



Fig. 2 - Giovanni Martinelli, *Santa Caterina d'Alessandria*, collezione privata.



Fig. 3 - Cesare Dandini, *San Michele Arcangelo*, ubicazione sconosciuta (già collezione Bigongiari).



Fig. 4 - Cesare Dandini, *San Michele Arcangelo*, Prato, Palazzo degli Alberti, collezione Banca Popolare di Vicenza.



Fig. 5 - Gherardo Silvani e Francesco di Pier Rinaldi, *Portale* e *Stemma Strozzi-Machiavelli*, Firenze, Villa 'La Colombaia', facciata su via delle Campora.



Fig. 6 - Gherardo Silvani, *Finestra*, Firenze, Villa 'La Colombaia', facciata su via delle Campora.



Fig. 7 - Cecco Bravo, *Sara e Tobia*, collezione privata.



Fig. 8 - Carlo Lasinio (da Cecco Bravo), *Sara e Tobia*, incisione in Lastri, *Etruria Pittrice*.



Fig. 9 - Simone Pignoni, *Loth e le figlie in fuga da Sodoma*, collezione privata.



Fig. 10 - Simone Pignoni, *David e Abigail*, Pistoia, Palazzo dei Vescovi, collezione Intesa Sanpaolo (collezione Bigongiari).

Mino Rosi e i dibattiti artistici in due riviste pisane del Novecento: «Una attiva partecipazione alla rinascita spirituale dell'Italia»

ELISABETTA MALVALDI

L'arte italiana del Novecento annovera interessanti figure ancora oggi carenti di adeguata analisi (e conseguente riconoscimento). Si tratta perlopiù di artisti locali che, a riscoprirne la vicenda, si rivelano fondamentali presenze vive e culturalmente cruciali per la storia dei luoghi cui appartennero.

Per la città di Pisa è questo il caso, tutt'altro che singolare, di Mino Rosi: personaggio di rilievo sia per la produzione artistica che per quella editoriale, egli condusse la propria esperienza di artista da protagonista nel dibattito culturale negli anni a cavallo tra le due guerre e l'immediato secondo dopoguerra, di cui in questa sede si è cercato di tracciarne un profilo per ulteriori spunti di riflessione.

Cenni biografici: attività artistica ed espositiva

Nato a Volterra nel 1913 da Ruggero, scultore in alabastro, e Corradina Soldi, si diplomò nel 1935 come privato all'Istituto d'Arte di Porta Romana di Firenze, e sin da qui maturò interesse per l'aggiornamento artistico in Italia, ad esempio con le letture postume delle riviste fiorentine «Lacerba» e «La Voce». In questi anni avviò quella che sarà una lunga serie di scambi epistolari con gli attori principali sia della critica che dell'arte contemporanea. Di questo periodo è l'incontro con Ardengo Soffici, la prima volta nel 1933 a Poggio a Caiano, il quale rivestì il ruolo di primo riferimento, come si evince dai carteggi: «Approfondisca il senso dell'arte e della poesia [...] Le sue incisioni sono buone - anzi molto buone. Ma c'è ancora un po' di maniera, di gusto modernistico, che le fa trovare piuttosto lo stilismo che lo stile. Bisogna andare al fatto naturale»[1]. In questo senso, il paesaggio fu la prima, ricorrente fonte di analisi e ispirazione: perno sul quale sviluppare tutte le successive arti, dall'incisione all'olio, dal mosaico alla vetrata, e il «disegno grande fondamento»[2] fu esercizio continuo, quasi ovvio retaggio della scuola toscana[3].

[1] La lettera, inviata da Forte dei Marmi e datata 23 agosto 1933, è stata per la prima volta trascritta e pubblicata col titolo *Due lettere a Mino Rosi* in N. MICIELI, 2011a, p. 426.

[2] Da una lettera di Luigi Gioli (1855-1947) a Mino Rosi, da Firenze, il 16 settembre 1929 «[...] Non fa male provarsi nella pittura a olio che obbliga a studiar meglio il colore, ma quello che più conta è disegnare. Il disegno rimane sempre il grande fondamento». N. MICIELI, *Ibidem*, p. 232.

[3] Si legge nel suo Taccuino il 16 giugno 1983: «Con i miei disegni di paesaggio della mia campagna, che ancora rimembro, volevo dimostrare con umiltà di essere un "alunno della poesia" [...] Il pittore deve impugnare la matita e guidarla sul bianco del foglio, come un archetto di violino, onde ottenerne un segno modulato, flessibile, denso e acutamente sensibile». N. MICIELI, *Ibidem*.

Subito dopo il diploma, Rosi fu chiamato a insegnare Storia dell'Arte al Liceo Classico di Volterra, dando avvio al lungo percorso da docente, che ebbe seguito con l'insegnamento di discipline artistiche prima negli istituti professionali di Carrara (dal 1936) e di Pisa (dal 1939), ed infine all'Istituto d'Arte di Cascina. Diresse successivamente la sezione di Grafica Pubblicitaria dell'Istituto d'Arte di Firenze e, dal 1962, l'Istituto d'Arte di Pisa, di cui fece la prima e unica scuola in Italia specializzata nell'arte della produzione e del restauro della vetrata artistica e della lavorazione del cristallo. Parallelamente continuò a tessere una proficua rete di corrispondenze con molti artisti: fra gli altri, Mino Trafeli rimarcò più volte il valore di Rosi quale ambasciatore del fermento attivo a Roma, Milano e Venezia, si ricordi fra tutti l'episodio dell'incontro con Arturo Martini nel 1937 a Carrara, durante la creazione dell'altorilievo in marmo della *Giustizia Corporativa* per l'omonimo palazzo di Milano[4]: in questa occasione Rosi condivise con Trafeli l'avanzamento dello stato dell'opera di Martini, corredando le informazioni con puntuali fotografie[5]. Lo stesso Martini gli consentì di tornare nuovamente a Roma per la III edizione del 1939 della Quadriennale[6], dopo la prima presenza nel 1935, attivandosi con Cipriano Efisio Oppo per assegnargli la sala che nell'edizione precedente era stata occupata da Luigi Bartolini.

Numerosi sono gli inviti ad altre importanti manifestazioni nazionali a cui presenziò nei primi anni soprattutto con incisioni, e con oli e acquerelli a seguire. Si cita ad esempio la Biennale di Venezia, alla quale dal 1934 partecipò a diverse edizioni: in quella cruciale del 1948, la XXIV, espose l'olio su tavola *Pulcinelli nel mio studio*: una piccola opera in cui lo scultore è ritratto stante, con la mano sinistra accostata ad alcuni libri poggiati su un tavolo di legno. La materia pittorica è corposa, stesa con brevi e dense pennellate che costruiscono la volumetria delle pareti e del mobilio della stanza: sono gli anni degli scambi con Guttuso e dello studio di Van Gogh, rintracciabile nella sedia sulla sinistra che richiama la *Camera di Vincent ad Arles* (1888). La rielaborazione di correnti estetiche come ad esempio il post impressionismo ora richiamato fu sempre in chiave personale, e in ogni caso l'itinerario pittorico di Rosi ripercorse a più riprese le colline della Val d'Era: nella rassegna del 1948 espose anche un olio su tela firmato e datato in basso a destra «m. rosi 47» intitolato *Mattino d'estate*.

A Pisa risiedette stabilmente dal 1939, ma iniziò ad esporre già nel 1935: la rivista universitaria fascista «Il Campano», cui contribuì in maniera determinante come vedremo poco oltre, nella pubblicazione del giugno dello stesso anno

---

4 Della Giustizia Corporativa abbiamo anche il saggio critico M. ROSI, *Arturo Martini e l'altorilievo della Giustizia Corporativa*, «Il Telegrafo», 10 febbraio 1938.

5 Leggiamo dalla testimonianza di Trafeli: «[...] Un ruolo, il suo, di artista moderno colto, in avanscoperta. Ci informò di come Guttuso stava dipingendo la Crocefissione per il Premio Bergamo, quella dello scandalo; come Arturo Martini, a Carrara, "tagliava il marmo" per scolpire l'altorilievo allegorico della Giustizia Corporativa mostrandoci piccole foto degli avanzamenti dell'opera del maestro». Mino Trafeli, *Mino Rosi artista moderno e colto, in avanscoperta* in N. MICIELI, 2011a, p. 89.

6 Nell'autopresentazione del catalogo, Rosi accenna al rapporto con Ardengo Soffici, ricordando il proprio esercizio per sviare da «estetismi derivati dalle correnti artistiche internazionali [che] influirono non poco ad avvelenare, in parte, la mia sensibilità artistica, spingendomi nella ricerca di substrati culturali e cerebrali». M. ROSI, *Catalogo generale*, Milano-Roma 1939, pp. 277-279, La presentazione è accompagnata dal disegno *Olivi in Val d'Era*.

riporta un articolo firmato con sigla «e.c.»[7], intitolato *La VI Mostra del Sindacato di Belle Arti di Pisa* e che rende un'idea dell'evento divulgativo del panorama artistico contemporaneo e non solo come rassegna di arte pisana. Ospite d'onore era Felice Carena, di cui ne furono presentati gli allievi Renzo Lupo e Salvatore Pizzarello. Tra i nomi celebri pisani spicca Giuseppe Viviani, e in questa sezione dell'antologia è inserito anche Rosi[8], artista ormai affermato e internazionale[9].

Singolare è invece il fatto che si registrino solo tre personali pisane. Nella prima, dal dicembre 1942 al gennaio 1943 al Regio Teatro Verdi, durante l'XI Mostra d'Arte Sindacale provinciale, Rosi espose in un'unica sala ventisei disegni e ventiquattro tra oli e acquerelli. Seguì quella all'Hotel Nettuno, dal 7 al 29 marzo del 1948, dal titolo *Mino Rosi. 35 dipinti*, in cui allestì significativamente opere degli ultimi tre anni. In una «Avvertenza» d'apertura al catalogo, Rosi affronta il tema della propria ricerca figurativa in paragone alle coeve estetiche italiane, argomento che ebbe esiti, come vedremo, anche nell'editoria da lui diretta, e per cui qui indica le proprie scelte: «I dipinti qui esposti si trovano in posizione contrastante con le varie tendenze del post-impressionismo e del post-macchiaiolismo. [...] Questa pittura si trova anche in posizione di contrasto col recente neocubismo italiano, per una ragione derivante da una educazione naturalistica alla quale il pittore è rimasto in un certo senso fedele»[10]. L'ultima personale pisana, *Disegni Acquarelli Pastelli*, si tenne a Palazzo alla Giornata nel 1949 per conto dell'Art Club International di Pisa con ottantuno opere recenti. Dalla Val d'Era alle Dolomiti del Cadore viene riproposto il caro tema del paesaggio, ed in questa occasione figura anche una serie di pastelli e tempere sul tema delle foglie autunnali, accartocciate e ingiallite, quasi stilizzate nella sintesi della forma.

Negli anni Cinquanta si aprirono nuovi scenari: Rosi si dedicò da questo periodo alla lavorazione diretta del mosaico e della vetrata istoriata a gran fuoco, con la realizzazione di opere religiose e laiche. Tra le commissioni musive si ricordano, ad esempio, *Mosaico allegorico. Le attività economiche* per la Camera di Commercio di Pisa del 1952 e i mosaici della *Via Crucis* del duomo di Pontedera del 1957. Per quanto riguarda l'attività da vetragista, si citano commissioni di rilievo quali il *San Ranieri* per l'abside del Duomo di Pisa da parte dell'Opera della Primaziale nel 1954, la *Proclamazione dell'Assunta* per la Collegiata di Casole

[7] Verosimilmente il pisano Enzo Carli, poi senese d'adozione, che da allievo di Mario Salmi e Matteo Marangoni nel 1931 si laureò in Lettere all'Università di Pisa con una tesi su Tino di Camaino. All'epoca della pubblicazione dell'articolo Carli era docente ai licei Dante e Michelangiolo di Firenze, ma i suoi rapporti con il mondo universitario pisano non si erano interrotti e nel 1942 esercitò presso la facoltà di Lettere dell'Università di Pisa l'insegnamento di Storia dell'Arte Medievale e Moderna.

[8] Nell'articolo è riprodotto l'olio su tela *Autoritratto* di Rosi, del 1934.

[9] «Aramis Cazzola, Giovanni Caniaux, Nello Gentilini, Ugo Pierotti, Ferruccio Satti, Augusto Sirletti ed altri rappresentano sicure promesse per la pittura pisana di un prossimo domani: e sarebbe inutile ormai, in questa nota che ha solo lo scopo di segnalare l'attività delle giovani reclute pisane, scrivere intorno agli altri espositori, ormai consacrati meritevolmente ad una larga fama: che si potrebbe dire infatti di nuovo su Lorenzo Viani, su Ascanio Tealdi, su Umberto Vittorini, su Mino Rosi, su Mario Bacchielli, su Baccio M. Bacci, su Augusto Gardelli, su Franco Dani, Giannino Marchig, su Plinio Nomellini se di loro non si sono occupate ripetutamente e si occupano tuttora le cronache di più note competizioni italiane e straniere?». E.C., «Il Campano», n. 3-4, 1935, pp. 35-36.

[10] M. ROSI, Catalogo della mostra, Pisa 1948.

d'Elsa dalla Soprintendenza di Siena, *La passione di Cristo* per la chiesa parrocchiale di Larderello del Michelucci[11]. Altro intervento da segnalare è nel contesto del restauro di San Michele in Borgo dopo il bombardamento del 1944, per la cui monofora absidale il soprintendente Sanpaolesi chiamò Rosi, che completò il piano di restauro con una vetrata istoriata col *San Michele Arcangelo* tra il 1957 e il 1959[12]. Infine, si cita il cosiddetto «Occhio della Cattedrale» volterrana, il rosone collocato sopra il portale di ingresso ovest del Duomo patrocinato dal Rotary Club e progettato attraverso l'analisi iconologica e ideologica dei contenuti delle opere già presenti nella costruzione, e infine risolto con l'*Incoronazione della Vergine*.

Nel 1960 morì prematuramente il figlio, e seguì una parentesi in cui Rosi, concentrandosi unicamente sull'insegnamento, interruppe momentaneamente la produzione artistica; soltanto nel 1978 sentì di ricominciare l'opera pittorica, alla riscoperta dei grandi paesaggisti inglesi come Turner e Constable. Nel 1979 tornò anche l'amato paesaggio volterrano, con pastelli e acquerelli che si alternano a vedute romane e in cui l'atmosfera è adesso crepuscolare, quasi con una memoria versiliese, come una pacata rielaborazione dei punti di avvio della carriera di pittore: nei toni celesti e rosati, arancio e verde acqua, pare di scorgere a volte una lirica del colore nomelliniana, e in certe *Vedute di Monte Mario*, del 1979, la modulazione tenue della luce e la fluidità della composizione rimandano a quanto di Rosi scrisse l'amico Bartolini nel 1942: «Io vedo già quali saranno gli sviluppi dell'arte di Mino Rosi: idillica, serena, corottiana e bella arte»[13].

Questi furono gli ultimi esiti della carriera artistica di Rosi che spirò a Siena il 17 maggio del 1995 per un malore improvviso.

Cultura editoriale fascista a Pisa: uno sguardo a «Il Campano» di Mino Rosi

Nel Novecento pisano, tra gli esiti della politica culturale del Fascismo è da indicare la nascita, il 1° marzo del 1926, della rivista del Gruppo Universitario Fascista «Il Campano»[14], e alla cui pubblicazione Rosi contribuì come riferimento per le declinazioni che l'arte stava assumendo in città e non solo, complice sicuramente la rete di relazioni con le più significative personalità artistiche del tempo[15].

---

11 Si cita qui anche la vetrata centinata del coro della Chiesa dei Santi Ippolito e Cassiano di Riglione (Pisa), inaugurata il 25 settembre del 1968 e composta con la struttura di una pala d'altare nella cui parte principale superiore è raffigurata la *Sacra Famiglia*, corredata da una sottostante parte a guisa di predella su tre registri sovrapposti con la V*ita del Cristo*.

12 Di Rosi si legge in tal proposito: «[...] Inserire un'opera d'arte nel nostro tempo in un ambiente antico senza rinunciare ad una logica coerenza, è sicuramente cosa assai difficile. Dovevo tener presente innanzi tutto la struttura romanica del Tempio, ritrovata dopo l'intelligente ripristino e restauri dovuti all'architetto Piero Sanpaolesi Soprintendente ai Monumenti [...] di qui la necessità di orientare con misurato equilibrio gli elementi compositivi, cromatici e iconografici». Saggio di M. ROSI, in N. MICIELI, 2011a, p. 122.

13 L. BARTOLINI, «Edizioni il Campano», 1942. Riprodotto in N. MICIELI, 2011a, p. 56.

14 Essenziale per lo studio della rivista è P. NELLO, 1983.

15 Sono documentati rapporti di collaborazione e scambio sia con realtà toscane (oltre ai già citati Martini, Rosai, Soffici e Trafeli, si annoverano personalità come Carlo Cassola, Luigi Gioli, Franco Rus-

Inizialmente connotato come organo di propaganda, durante i primi anni di pubblicazione della rivista si nota una certa difficoltà nel conquistare una via di rinnovamento che emerga dall'interno, in un momento in cui lo stesso ministro dell'educazione nazionale Giuseppe Bottai ragionava sulla necessità di un dinamismo culturale scevro da ogni ingerenza del sistema[16]. Sul filo delle riflessioni di Bottai, e a titolo d'esempio per indicare la strada che prenderanno le sue successive pubblicazioni, si cita il primo contributo di Rosi ne «Il Campano», del maggio-giugno 1935: nell'articolo *Breve giro per le mostre*[17] recensisce i Littoriali dell'arte, e presentando *La leva fascista* di Otello Chiti apre alla problematica questione dell'indipendenza dell'arte dalla politica: disapprovando l'esplicito e insistito riferimento a Piero della Francesca molto caro al Novecento guidato da Margherita Sarfatti, senza mezzi termini condanna «lo sventolamento delle bandiere, il movimento monumentale dei labari, nelle cui aste sono issate aquile di potenza metafisica, della cui ridondanza dei soggetti e delle ispirazioni è bene diffidare», augurandosi che «un giorno la Natura richiamerà all'ordine il nostro spirito - certe volte malato di letteratura - tracciandoci essa natura la vera strada da seguire».

La pubblicazione della rivista subì negli anni diverse interruzioni a causa della difficoltà nel reperire fondi, e quando l'organo del Gruppo Universitario Fascista pisano riprese le pubblicazioni nel febbraio del 1940, lo fece come supplemento mensile di «Civiltà del lavoro» e dal maggio-giugno di «Costruire». Avvenne in quel torno d'anni un significativo mutamento di clima all'interno della redazione, che vide Rosi redattore-capo dal 1941: iniziava ad emergere sempre più esplicitamente la necessità di una critica autonoma rispetto alla ideologia fascista. Nel corso dei quindici anni di alterne pubblicazioni, dunque, «Il Campano» mutò rotta e se inizialmente l'ingerenza del regime era soverchiante, nel corso degli anni il passaggio delle consegne alle nuove generazioni scaturì la riflessione per cui l'arte e la cultura necessitavano ora autonomia e sradicamento dai valori precedentemente imposti, meditazioni in cui l'ingresso in guerra dell'Italia aveva non poco peso. Su questa linea si mosse la redazione di Rosi, negli anni in cui se ne occupò insieme ai tre studenti della Scuola Normale Superiore Edoardo Taddeo, Renato Tortorella e Antonio Mucciarelli. Certo ancora ufficialmente pubblicazione fascista, la rivista ospitò però in questo periodo spunti e interpretazioni controcorrente, conducendo (non sempre solo tra le righe) un'aspra polemica contro quella parte del regime che limitava l'autonomia culturale[18].

---

soli, Piero Sanpaolesi, Gino Severini, Mario Sironi, Emilio Tolaini, Lorenzo Viani, Giuseppe Viviani), sia con realtà nazionali e internazionali quali Afro, Luigi Bartolini, Renato Birolli, Massimo Campigli, Felice Casorati, Filippo De Pisis, Renato Guttuso, Fernand Léger, Giacomo Manzù, Marino Marini, Aligi Sassu, Jacques Villon e Ossip Zadkine.

[16] Per l'analisi della politica culturale del gerarca fascista, si veda A. MASI, 2009, pp. 81-85.

[17] M. ROSI, «Il Campano», n. 3-4 maggio-giugno, 1935.

[18] Significativo l'intervento *Arte e politica* di E. M. ROSINI sul n. 1, «Il Campano», 1939: «[...] Se concludiamo per la soggezione dell'arte alla politica, andiamo contro la nostra coscienza artistica, che ci impone di considerare l'arte come attività creatrice assolutamente libera [tuttavia] l'arte non può essere avulsa dalla vita politica, perché non può essere avulsa dalla storia. [...] Arte e politica non vanno considerate dunque in un rapporto che si possa esprimere in termini di gerarchia; ma come attività d'indole diversa che, autonoma ciascuna rispetto ai propri fini particolari, perseguano una finalità, che è, ripetiamo, un continuo miglioramento sociale».

Così si accese a Pisa il dibattito sull'arte: il merito di Rosi sta nella capacità di costruire ne «Il Campano» (adesso con il sottotitolo eloquente di «Politica - letteratura - arte») un confronto continuo che permise non solo la diffusione delle correnti artistiche contemporanee ma anche la pubblicazione di questi rilevanti interventi talvolta sul filo del rasoio della censura. «Il Campano» di Rosi consentì infatti la promozione di artisti che, sebbene formatisi in seno al fascismo, iniziavano a percepirne sensibilmente i limiti: si guardi ad esempio la *Prefazione a Renato Guttuso* edita nel gennaio-febbraio del 1942 e scritta dallo stesso Rosi, che con il pittore siciliano aveva ormai intrapreso da tempo rapporti di scambio: in questo articolo si rende una lucida testimonianza dell'elaborazione pittorica di Guttuso, accennando ai temi che l'eredità di «Corrente» lancerà nel dibattito nazionale postbellico[19].

Rappresentativo poi su questa linea editoriale, tra gli altri, è l'articolo di Giorgio Casini, in cui si richiama l'attenzione sul "tema libero" proposto per l'edizione del Premio Bergamo dell'anno successivo. La novità del Premio Bergamo del 1942 fu proprio, come si legge, la volontà di risparmiare agli artisti imposizioni sui soggetti o sulla costruzione del quadro, donando pari merito ad una natura morta e un ritratto, qualora entrambi significativamente fossero stati elaborati secondo lo stile personale dell'artista, senza «gerarchia di schemi» o «moduli figurativi» che mortificassero la composizione[20].

L'esperienza della rivista del GUF pisano si concluse infine con la pubblicazione per le «Edizioni del Campano» degli *Scritti d'eccezione* di Luigi Bartolini, per cui Rosi pagò tutto in una volta il prezzo della sua libertà da caporedattore. Bartolini era da tempo nell'occhio del mirino del regime che per ragioni di dissensi polemici, e per i contatti con Lionello Venturi allora esiliato, lo aveva interdetto dalla pubblicazione. Dopo lunga e sofferta gestazione e non senza remore da parte di Rosi, riscontrabili nella corrispondenza fra i due, *Scritti d'eccezione* vide la luce nel maggio del 1942 con diciassette disegni di Rosi eseguiti tra il 1940 e il 1942 in Val d'Era, ma venne immediatamente requisito dalla Prefettura di Pisa, e Rosi fu chiamato a risponderne al Ministero della Cultura Popolare. Il volume venne poi ripubblicato da Nistri e Lischi nel 1948, con il titolo *Liriche e polemiche* e una prefazione dello stesso Bartolini quando ormai l'atmosfera era definitivamente mutata[21].

Questioni d'arte contemporanea in «Paesaggio. Quaderni di letteratura e arte diretti da Mino Rosi»

Il più significativo evento che nella memoria cittadina pisana identifica la portata delle distruzioni della guerra è sicuramente la perdita di gran parte degli affreschi del Camposanto Vecchio, rovinati sotto il piombo fuso dei proiettili delle artiglierie alleate nella fine di luglio del 1944[22]. I quartieri di Mezzogior-

[19] Anche se non risultano collaborazioni di Rosi con «Corrente», ne promosse con articoli e commenti alle loro opere alcuni degli esponenti di punta, quali Domenico Cantatore, Giacomo Manzù, Mirko, Afro e Guttuso.

[20] G. CASINI, in «Il Campano», n. 5, 1941. Riprodotto in P. NELLO, 1983, pp. 320-322.

[21] Si veda N. MICIELI, 1998a, pp. 17-18.

[22] A proposito del patrimonio artistico pisano in tempo di guerra, si veda E. FRANCHI 2006.

no, a sud dell'Arno, furono ridotti ad un inferno di macerie, e com'è noto lo stillicidio, iniziato il 31 agosto del 1943, durò fino al 2 settembre 1944, quando da Porta Fiorentina i primi reparti americani e i partigiani fecero il loro ingresso in una Pisa gravemente danneggiata anche nel suo aspetto urbano e artistico. Dall'aprile 1943 al novembre 1944 Mino Rosi e la sua famiglia vissero in condizione di sfollati nel comune di Calci, da dove il pittore raggiunse più volte Pisa, producendo la cosiddetta serie di *Pisa distrutta dalla guerra*: si tratta di numerosi disegni a china che, eseguiti dal vero ed alcuni sviluppati poi in studio a olio, sono una dolente cartolina del passaggio della guerra. Il programma di ricostruzione del patrimonio artistico della città[23] vide Rosi ricoprire diversi ruoli istituzionali: tra gli altri, fu nominato presidente della Commissione provinciale per le bellezze naturali, cui seguì la trentennale collaborazione con l'Opera Primarziale Pisana come membro della sua Deputazione, tramite cui partecipò alla costituzione del Museo delle Sinopie conseguente il processo di restauro del Camposanto Monumentale[24].

«Paesaggio. Quaderni di letteratura e arte diretti da Mino Rosi», con il sottotitolo finalmente esonerato da qualsiasi intromissione politica[25], nasce con il sentimento di voler intervenire prontamente in questo contesto. Non è rintracciabile tra i documenti un momento preciso al quale ascrivere la nascita dell'idea della rivista che Rosi fondò e diresse nel 1946, è tuttavia molto verosimile che il *continuum* con le precedenti esperienze editoriali fosse già nelle sue intenzioni al momento del termine della sua attività ne «Il Campano». In tutta Italia le riflessioni estetiche e sul restauro del patrimonio storico-artistico nel dopoguerra furono condotte attraverso un accesissimo dibattito intellettuale che si svolse principalmente su testate editoriali neonate o finalmente senza censure, per cui alle culture accademica e artistica premeva in maniera cocente attivarsi per la rinascita culturale del Paese, e «Paesaggio» si allinea a questo proposito[26].

---

23 Si veda S. RENZONI, 2014.

24 A tal proposito nel 1956 fu istituita la Commissione di studio per la definitiva sistemazione degli affreschi del Camposanto di Pisa, presieduta da Giuseppe Ramalli, Operaio Presidente della Primarziale, per la quale Rosi, nominato segretario, appoggiò la proposta di Marangoni[#] sulla collocazione degli affreschi nelle sale laterali e per la sistemazione al loro posto di riproduzioni. Atto conclusivo del ciclo di restauro di Piazza dei Miracoli fu l'istituzione di una Commissione consultiva per i problemi artistici dell'Opera Primarziale, impegnata nella collocazione in sede stabile delle opere provenienti dall'intero complesso monumentale, sostituite da copie: a questo scopo nel 1986 venne inaugurato nel restaurato Monastero delle Clarisse il Museo dell'Opera del Duomo, alla cui realizzazione Rosi contribuì facendo parte delle sotto-commissioni che ne decisero la struttura.

25 V. infra, per «Il Campano. Politica - letteratura - arte».

26 A titolo d'esempio, a Milano: «Il Politecnico», rivista di politica e cultura fondata da Elio Vittorini nel 1945, edita da Einaudi; «Rassegna d'Italia», fondata da Francesco Flora e distribuita dalla Gentile a partire dal 1946; «Argine Numero» nato a Novara nel 1945, che nel 1947 mutò il titolo in «Numero Pittura»; infine, «Il '45», mensile d'arte e poesia diretto da Raffaele De Grada ed uscito in tre fascicoli dal febbraio al maggio 1946, del quale sul primo numero di «Paesaggio», nella sezione *Rassegna della stampa*, si riporta che «è una Rivista di tendenza che vuole orientarsi verso una "cultura reale di materia vissuta ed espressa". Ha una veste lussuosa, carta patinata e tricromie, e raccoglie scritti di Montale, Gatto, Vittorini, De Micheli e Stefano Terra». E ancora Roma: «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze» fondata da Alba De Céspedes nel settembre 1944, quando la città era appena stata liberata, ed emersa tra le riviste culturali dell'epoca anche grazie all'apparato grafico e iconografico curato da Mafai,

Proprio un articolo pubblicato sul secondo numero, firmato "F. R." (si ritiene Franco Russoli), inserito senza titolo nella rubrica *Rassegna della Stampa*, costituisce un puntuale riferimento all'editoria periodica che, in diversi modi, stava agendo in questa direzione: «Il processo alla "cultura dei venti anni" continua. Gli attacchi partono da punti diversi, e sono ora timidi ora irruenti. Non mancano nemmeno condanne che nella loro cautela celano male il persistere di quello spirito e di quel gusto, e se non proprio una nostalgia, almeno uno smarrimento». Segue elenco parziale: «Il '45» di Milano, ad esempio, «sempre più programmaticamente decisa nella sue posizioni di arte nuova e progressiva», che con pungente considerazioni si ritiene che «non sa darci valide prove nel campo figurativo, se ci presenta Matisse e l'intellettuale Cassinari». Lo sguardo va anche a Firenze, di cui dopo «Campi Elisi», «Letteratura» e «Il Mondo», si cita «Società» di Bianchi-Bandinelli che «egregiamente dimostra l'attualità e la validità di una ricerca culturale basata sul materialismo storico e si presenta in fascicoli densi di saggi storici e filosofici, di testimonianze sociali, di testi poetici di alto livello». Tra le più importanti viene segnalata «Costume» di Magliano, Sogno ed Emanuelli, in cui «gli scritti filosofici che raccoglie rispondono sempre ad esigenze attuali, i testi di letteratura e di poesia sono quanto mai lontani da purismi ed estetismi». Una pagina antologica dunque sulle diverse voci, in cui si inserì anche quella di «Paesaggio», non con finalità di «piacevole letteratura» ma di «sincere esigenze di ricerca, di meditazione, per rispondere a domande che bruciano, per abbattere, anche se con fatica, le muraglie della soffocata e interessante "purezza" degli ultimi anni»[27].

La rivista pisana uscì in quattro numeri riuniti in tre fascicoli, editi dalle Industrie Grafiche V. Lischi e Figli di Pisa. Il primo risale all'aprile-maggio del 1946, segue quello del giugno-luglio, infine l'ultimo che raccoglie il quadrimestre agosto-novembre a conclusione dell'annata e della - purtroppo per Pisa breve - vita del periodico. La struttura è molto simile a quella de «Il Campano» durante gli anni in cui Rosi fu caporedattore: formato 16.5 x 24 cm, titolo in evidenza a grandi caratteri seguito da sottotitolo e numero dell'uscita, sulla destra i nomi degli interventi, degli autori delle riproduzioni fotografiche o dei disegni stampati, e gli autori delle litografie originali allegate. La prima uscita riporta in copertina un dettaglio del pulpito del Battistero di Pisa di Nicola Pisano (*San Giovanni della Crocifissione*), la seconda un'acquaforte di Giovanni Fattori (una giovenca da tergo), la terza un disegno di Luigi Bartolini (*Le Zingare*). La scelta delle riproduzioni in copertina non fu casuale: per quanto riguarda il *San Giovanni della Crocifissione*, ad esempio, la scultura di Nicola si erge a simbolo nel contesto di restauro e studio delle opere danneggiate dai bombardamenti, nonché nella riflessione sull'identità storico artistica di Pisa, aventi esito poi nella costituzione del Museo Nazionale di San Matteo e nella Mostra della Scultura Pisana del Trecento.

Severini, Manzù, De Pisis, Carrà e Vespignani; «Rinascita», fondata da Palmiro Togliatti nel giugno del 1944 a Salerno e condotta a Roma nel nell'ottobre dello stesso anno. Infine Firenze, con riviste come «Società», trimestrale fondato da Ranuccio Bianchi Bandinelli nel 1945; «Belfagor. Rassegna di varia umanità», bimestrale fondato da Luigi Russo nel gennaio 1946 e da lui diretto per i primi mesi insieme ad Adolfo Omodeo.

[27] F.R., «Paesaggio», n. 2, 1946, p. 140.

Allestita tra il luglio e il novembre del 1946, la mostra ebbe valore inestimabile, non soltanto perché permise un rinnovato studio della scuola pisana medievale e dunque delle sue influenze sull'evoluzione della scultura italiana, e non solo per la possibilità di studiare finalmente da vicino le sculture rimosse dal complesso monumentale di Piazza dei Miracoli, ma anche, e soprattutto, ebbe il merito di ergersi a emblema della ricostruzione civile e culturale dopo le distruzioni della guerra. In «Paesaggio» i contributi di Sanpaolesi, Ottavio Morisani ed Enzo Carli ripercorrono la vicenda della mostra in pagine dense del significato che questa assunse, muovendo dalle scelte museologiche e museografiche dell'allestimento fino a concludersi con l'indagine storico artistica delle più rappresentative opere che vi furono allestite, come ad esempio il Pergamo di Guglielmo che per l'occasione fece ritorno a Pisa dal Duomo di Cagliari.

Concludendo l'analisi della struttura della rivista, cui si partecipava soltanto su invito, la controcopertina in tutti e tre i numeri ospita la stampa di una figura in maschera di spalle, firmata "AD. B.", verosimilmente Adolphe Best[28], l'indicazione del prezzo e, nel secondo e terzo fascicolo, la sede di distribuzione del giornale, la Libreria Internazionale Vallerini di Pisa. Le prime due uscite sono costituite da una settantina di pagine, mentre la terza ne contiene poco più di cento. Del consiglio di redazione fecero parte, tra gli altri, Luigi Russo, Antony De Witt, Enzo Carli, Piero Sanpaolesi, Renzo Lupo e, dal secondo numero, Renato Birolli; segretario di redazione rimase per tutte e tre le uscite Franco Russoli. In ogni numero una rubrica è assegnata alle *Recensioni letterarie*, una alla *Rassegna della stampa* e, dal secondo numero, una al *Mercato artistico*.

Per quanto riguarda i temi trattati, ospitando vivaci interventi sull'arte e la letteratura coeve, «Paesaggio» adotta una linea di continuità con quelli de «Il Campano», il quale appare ora come un'opportunità di sperimentazione, seppur latente viste le contingenze, e una sorta di laboratorio per una critica d'arte autonoma e cosciente in risposta alle aspettative del regime, che sì avrà conseguenze negative con l'episodio degli *Scritti d'eccezione* bartoliniani, ma che poi con la rivista del 1946 potrà liberamente affrontare gli esiti culturali del fascismo e della guerra.

Il primo numero di «Paesaggio» si apre con una *Avvertenza*, alla maniera di Rosi con le presentazioni, che delinea le sue finalità: «Paesaggio sarà un campo d'incontro di tendenze vive e serie senza preferenze, basato soltanto su un profondo impegno di serietà culturale [come] attiva partecipazione alla rinascita spirituale dell'Italia».

[28] Alcuni articoli sono illustrati con stampe di incisori ottocenteschi. È il caso della serie *Repertorio* di Antony de Witt con le incisioni di Adolphe Best: si tratta di maschere e scenografie teatrali caricaturate. Nel primo e nel secondo fascicolo quelle che corredano *Repertorio I* e *Repertorio II* non sono firmate, tuttavia il soggetto ma soprattutto il tratto dell'ombreggiatura, resa con linee parallele e fitte, rimandano a quella del terzo fascicolo in *Repertorio III*, firmato per esteso "Adolphe Best", e a quelle delle controcopertine di tutti e tre i fascicoli firmate "AD. B.". Nel primo fascicolo l'articolo di Miriam Donadoni *Fratelli di David* è illustrato con un'incisione di Jean-Luis-Joseph-Camille Lacoste: anche qui il soggetto è una rappresentazione teatrale su fondo scenico: mentre due maschere danzano in primo piano, sullo sfondo appare una piazza allestita con uno spettacolo teatrale, e si vede infatti una folla che assiste ad una rappresentazione sotto al palco in cui sono gli attori. L'illustrazione di Lacoste differisce da quelle di Best perché nel primo la scena è più affollata e particolareggiata che in quelle del secondo. La ricostruzione di queste incisioni è stata possibile grazie alla consultazione di G. VICAIRE, 1904.

La dichiarazione è molto precisa, con puntualizzazione temporale del programma, «questi tempi», e si insiste sull'intento: «Paesaggio vuol essere la Rivista di tutti gli uomini di cultura che dalle piaghe della guerra hanno avuto il severo monito di lavorare finalmente senza eclettismi superficiali e lontani da ibridi interessi»[29]. Per poter comprendere almeno sommariamente il *focus* della critica artistica di quel tempo, tra le riviste coeve con cui «Paesaggio» si misura, è bene citare «Argine Numero» che nel n. 2 del 1946 pubblicò il Manifesto del Realismo[30]: nato a Novara nel 1945, nel 1946 mutò il titolo in «Numero pittura» col trasferimento a Milano per assicurare adeguata copertura finanziaria. Il tema cruciale della svolta picassiana di *Guernica* come rottura dalle esperienze della pittura primonovecentesca francese e le conseguenti rielaborazioni del cubismo, giocò un ruolo importante in «Paesaggio», come vedremo: nell'inverno del 1945 maturò tra gli artisti milanesi e i critici De Grada, De Micheli, Joppolo e Testori, riuniti al Caffè Brera (Caffè della Sciura Titta, in via Brera)[31], l'idea di condurre tale rinnovamento anche nella stampa; stessa opinione avevano i "romani" Guttuso, Turcato e Cagli e i veneti Vedova e Pizzinato. L'articolo *Realtà della Pittura* di Testori, edito in occasione della prima uscita della rivista, anticipa queste intenzioni: «Quando abbiamo cominciato a dipingere tutti sanno qual era la situazione: e in mezzo a quella grande e informe confusione qualcuno cominciò a fare il nome di Picasso e del cubismo. A farlo, dico, con intenzione. Passarono le prime riproduzioni. Guttuso da Roma ci parlava di cubismo sporco e compromesso, ma in qualche modo parlava. Più direttamente e con altra coscienza e altri interessi, di cubismo ci parlava Morlotti»[32].

Queste meditazioni hanno seguito in diverse pagine di «Paesaggio», a partire da quella di Gio Ponti *Arte e artisti*[33], che tocca subito il cuore della viva discussione: se da un lato «Il picassismo in ritardo (che s'accompagna con certe tardive altre "scoperte" d'oggi Rimbaud, Cocteau, o la Bahuahus ecc.) non è che un fenomeno di incoltura: ciò che doveva appartenere già alla cultura informativa dei giovani d'oggi avendo regolarmente appartenuto a quella di uomini che ora han sessant'anni, appare a quelli una propria scoperta», non meno perplessità sono rivolte al Manifesto: «È da pensare che forse anche il tempo dei manifesti è passato, assorbito ed esaurito da ben altre manifestazioni»; e come a ribadire quanto enunciato nell'*Avvertenza* Ponti chiude: «Ciò che conta, per me, è solo che gli artisti si rendan conto della grande importanza della loro presenza in questo momento per la ricostruzione del nostro Paese». Nella rubrica *Corrispondenze* del solito numero, figura la risposta di Bonfante tra le *Lettere da Milano*[34], ove in difesa delle esperienze neocubiste e del Manifesto del Realismo, che sottoscrisse, ritiene che «la pittura di alcuni giovani che intenzionalmente si innesta al filo da loro ritenuto logico delle esperienze fauviste e cubiste è tutt'altro che un fatterello provinciale, trovando le sue ragioni in un discorso di universali interessi in cui

29 M. ROSI, «Paesaggio», n. 1, 1946, p. 3.

30 Si veda L. CARAMEL, 2013, pp. 48-49.

31 Ajmone, Bonfanti, Bergolli, Birolli, Cassinari, Chighine, Dova, Francese, Morlotti, Miori, Peverelli, Treccani.

32 G. TESTORI, «Argine Numero», n. 1. 1945, cit. in T. SAUVAGE, 1957, p. 50.

33 G. PONTI, «Paesaggio», n. 1, 1946, p. 7.

34 E. BONFANTE, «Paesaggio», n. 1, 1946, p. 128.

si riflette il lavoro della generazione più recente», e nel merito che rende al Manifesto, pur attraverso soluzioni figurative diverse, emerge tra le righe una certa affinità nel bisogno di dare «diretta rispondenza nelle nuove esigenze d'ordine sociale, portate all'evidenza quotidiana dal recente conflitto».

Milano città accesissima quindi, di cui giunge a Pisa tramite «Paesaggio» anche l'eco del primo «congresso di lettere e arti» firmata Ferdinando Giannessi: presieduto da Francesco Flora alla Galleria Bergamini, anche qui emergono «questioni di più urgente umanità» e si delineano «due opposte schiere: da una parte i progressisti, che hanno messo ogni questione sotto una luce etica di ispirazione marxistica, e dall'altra coloro che, su un piano di tendenze più eterogenee [...] hanno sostenuto i valori autonomi dell'espressione artistica, talora anche richiamandosi [...] all'esperienza del periodo recentemente trascorso, ed ai pessimi frutti che in esso derivarono quando si vollero portare ideali politici e propagandistici»[35] nel mondo dell'arte. Sfogliando le pagine, viene reso merito anche alla capitale: in una *Lettera da Roma* titolata *La vita artistica,* "un curioso corrispondente"[36] informa che Antonello Trombadori «su "Rinascita" propone di creare una "Cooperativa degli artisti romani", capace di organizzare una sua galleria d'arte ed un centro di attività di cultura nazionale. [...] Il giovane critico di sinistra è persuaso che il clima storico per simile esperimento sia maturo». La rassegna della scena romana prosegue con il riferimento alla conferenza sull'arte contemporanea tenuta da Lionello Venturi al «Ritrovo, circolo romano di cultura assai bene attrezzato»[37], in occasione della Mostra collettiva organizzata alla Galleria del medesimo circolo e in cui Venturi premiando i giovani artisti romani intende «premiare il livello di civiltà artistica cui noi siamo pervenuti, nonostante tutto». Dibattito culturale quindi precisamente aggiornato, condiviso con tratti narrativi come per esempio per il dipinto parietale *Boogie-Woogie* («ahi mesta memoria di pareti triennalensi e rionalensi») appena terminato da Guttuso nello showroom di Olivetti in via Nazionale: «Da quanto mi riferiscono, a veder lavorare Guttuso si provava una vera gioia; era così allegro e dinamico, sopra il pancone in mezzo ai barattoli e alle polveri, che ogni tanto, voltandosi verso la strada dove una piccola folla stazionava incuriosita, cantava»[38].

Seguendo il filo delle evoluzioni in campo dell'arte, ampio spazio poi viene dato in «Paesaggio» ai protagonisti del *Fronte Nuovo delle Arti* che andava delineandosi in quei mesi. La riflessione estetica di Renato Birolli sul secondo numero, dal titolo *Nomi e esperienze*[39], analizza la «filologia astratta dei ritorni» intesi, ancora una volta, come meditazione delle pregresse esperienze estetiche; è significativo che un pittore quale Rosi, nella discussione circa gli esiti figurativi più nuovi, accolga la penna di un altro pittore: a partire dal romanticismo di Delacroix e proseguendo con l'analisi degli effetti dell'impressionismo prima e del cubismo

---

35 F. GIANNESSI, «Paesaggio», n. 2, 1946, p. 127.

36 A corredo è inserito un caricaturale "Disegno di Mino Maccari", come si legge in didascalia, raffigurante un simposio di personaggi intenti in una discussione, si ipotizza proprio la conferenza organizzata da Venturi. Si ritiene dunque, anche per stile, che il testo sia di sua mano.

37 Poi pubblicata in «L'indipendente», 21 maggio 1946.

38 In «Paesaggio», n. 1, 1946, pp. 66-68.

39 R. BIROLLI, «Paesaggio», n. 2, 1946, pp. 106-108.

poi, passando inevitabilmente per Cézanne, il ritorno è inteso da Birolli come punto di avvio della conquista della modernità, raggiunta con l'imprescindibile coscienza del momento storico in cui l'artista si trova ad operare.

La rassegna d'arte è proposta anche e soprattutto attraverso l'analisi di alcuni artisti: sempre in ambito *Fronte Nuovo delle Arti*, altra eloquente pagina narrativa di un profilo artistico in area del Fronte è ad esempio l'articolo di Giuseppe Marchiori dedicato a Mario Mafai, al quale si riconosce come per Scipione il ruolo di «squilla guerriera» in una Roma insensibile alle avanguardie e addirittura all'esperienza di Valori Plastici: il «fauvismo sanguigno e truculento» dei due pittori avrebbe portato il necessario aggiornamento in città, senza presunzione accademica alcuna, maturato sullo studio diretto delle opere «nella luce nel colore e nello spirito di Roma, evocandone un'immagine impreziosita attraverso i filtri d'un ornato sensibilismo barocco». Anche dopo la morte di Scipione, Marchiori gli attribuisce una propria autonomia sperimentale che muove da una consapevole e solida struttura sintattica, il cui contenuto è pretesto del ragionamento tecnico. Citando *Veduta di Roma dal Gianicolo*, del 1943, Marchiori rintraccia come «radice vicina […] l'arte di Corot, per certa luminosità di vedute romane, o Renoir, per il gusto della "buona" pittura», ma soprattutto ne individua un retaggio senza tempo, un'assimilazione dell'arte antica che addirittura affiora nelle suggestioni degli affreschi pompeiani; questa suggestione Marchiori la elabora come "formula compendiaria", e la completa suggerendone infinite possibilità di sviluppo. È così che si collega dunque alla serie delle *Demolizioni* del 1939, nelle quali emerge il «valore figurativo del motivo di una casa spaccata a metà» e «dietro i muri rovinosi che si levano come *papiers collés* contro la superficie astratta del cielo, le cupole i tetti i campanili sono altrettanti riferimenti a una topografia nota»[40].

Non esaurendosi la trattazione artistica in «Paesaggio» con contenuti contemporanei, molte pagine sono poi dedicate all'arte francese e, nel secondo e terzo fascicolo, al tema della pittura macchiaiola che allora ancora soffriva di insufficiente bibliografia, come nota ad esempio Franco Russoli che, ne *Gli scritti critici dei macchiaioli*, sintetizza i loro scritti come «i più interessanti documenti del pensiero realistico italiano dell'Ottocento», ricordandoli non come «scritti di studiosi di estetica, ma di pittori»[41]. Ulteriore approfondimento sulla questione si ha poi con la serie di lettere inedite della corrispondenza tra Giovanni Fattori e Guglielmo Micheli, pubblicate sul terzo fascicolo da Dario Durbè e da lui ritenute «uno dei nuclei più importanti dell'epistolario fattoriano»[42]. I motivi più frequenti della corrispondenza sono di ordine personale, come le richieste di Fattori di commissioni per comprare cornici o imballature di quadri, o il reperimento di una sistemazione per la villeggiatura estiva sulla costa livornese; altre, invece, riguardano più direttamente l'arte: consigli per la pittura, pareri su opere già dipinte, impressioni di mostre.

40 G. MARCHIORI, «Paesaggio», n. 3, 1946, pp. 211-214.

41 F. RUSSOLI, *Gli scritti critici dei macchiaioli*, in «Paesaggio», a. I, n. 2, giugno-luglio 1946, pp. 99-103.

42 D. DURBÉ, «Paesaggio», n. 3, 1946, p. 170.

In conclusione del rapido viaggio tra le pagine della rivista, ci si vuole soffermare su un ultimo, non meno importante, suo aspetto. Parimenti all'arte figurativa, la letteratura ha cospicuo spazio in «Paesaggio»: oltre alla rubrica *Recensioni*, presente in tutti e tre i fascicoli, figurano diversi saggi di letteratura e se ne vuole citare qui i due esempi più significativi. Luigi Russo pubblica in tre interventi, poi stampati unitamente per le «Edizioni di Paesaggio» con una litografia originale di Rosi[43], un'analisi approfondita e dettagliata del *Noviziato letterario di Luigi Pirandello*, nel decennale dalla scomparsa. Vengono studiati la raccolta di novelle giovanili *Amori senza amore*, del 1894, e la raccolta *Mal giocondo* del 1889. Nel secondo fascicolo segue l'analisi e la recensione di *Pasqua di Gea,* altra raccolta del 1891, e il primo romanzo *L'esclusa*; conclude la serie *Il turno*, del 1902, col quale, secondo Russo, ha fine la fase del "noviziato" letterario dell'autore. Infine, nell'ultimo fascicolo due articoli sono dedicati al Premio letterario internazionale Viareggio Répaci, nell'edizione del 1946: in prima istanza assegnato a Umberto Saba, una rivalutazione determinò un *ex aequo* di Saba e di Silvio Micheli, il primo per *Il canzoniere* e il secondo per *Pane duro*. In «Paesaggio» compare un saggio di Nelia Pes su Micheli, intitolato *Un narratore: Silvio Micheli* seguito dal racconto *La pergola impazzita*, illustrato con un disegno di Rosi[44]. Molte pagine sono poi dedicate a Umberto Saba, con un saggio critico di Oreste Lupi e corredate da illustrazioni dell'incisore ottocentesco Paul Gavarni, cui segue *Ebbri Canti*. Per la pubblicazione della poesia allora inedita Rosi dovette tribolare non poco[45], riuscendo però con la sua consueta diplomazia a donare un poco di pregio a Pisa che, prima di lui *col buio alle porte*, ebbe così un po' di luce.

43 *Ritratto di Luigi Pirandello*, incisione.
44 *Campi in Val d'Era.*
45 E. MALVALDI, 2017.

Bibliografia

AA.VV., *Catalogo della Mostra della Scultura Pisana del Trecento*, catalogo della mostra tenuta nel restaurato convento di San Matteo dal 14 luglio al 31 ottobre 1946, Lischi e Figli, Pisa.

ADDIS SABA M., *Gioventù italiana del littorio. La stampa dei giovani nella guerra fascista*, Feltrinelli, 1973, Milano.

BIROLLI R., *Nomi e esperienze,* in «Paesaggio», a. I, n. 2, 1946, giugno-luglio.

BIROLLI Z. e SAMBONET R. (a cura di), *Renato Birolli*, Feltrinelli, 1978, Milano.

BONFANTE E., *Lettere da Milano*, in «Paesaggio», a. I, n. 1, 1946, aprile-maggio.

CARAMEL L., *La premessa e l'eredità di Corrente, i «realismi» a Milano e a Roma, il Fronte Nuovo delle Art*i, in Caramel L. (a cura di), *Arte in Italia 1945-1960,* Vita e Pensiero, 2013, Milano.

CARAMEL L., *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, catalogo della mostra tenuta ai Palazzi dell'Arengo e del Podestà dal 19 agosto 2001 al 6 gennaio 2002, Electa, 2001, Milano.

CARLI E., *Il Museo di Pisa*, Pacini, 1974, Pisa.

CARLI E., *La Mostra della Scultura Pisana*, in «Paesaggio», a. I, n. 1, 1946, aprile-maggio.

CASINI G., *Tema libero* in «Il Campano», a. XV, n.5, 1939, maggio.

DE WITT A., *Repertorio. I*, in «Paesaggio», a. I, n. 1, 1946, aprile-maggio.

DE WITT A., *Repertorio. II*, in «Paesaggio», a. I, n. 2, 1946, giugno-luglio.

DE WITT A., *Repertorio. III*, in «Paesaggio», a. I, n. 3, 1946, agosto-novembre.

DUCCI A., *La ferita della guerra*, in Ceccarelli Lemut M.L. e Garzella G. (a cura di), *San Michele in Borgo. Mille anni di storia*, Pacini, 2016, Pisa.

DURBÉ D., *Lettere inedite di Giovanni Fattori*, in «Paesaggio», a. I, n. 3-4, 1946, agosto-novembre.

E. C., *La VI Mostra del Sindacato di Belle Arti di Pisa* in «Il Campano», a. XI, n. 3-4, 1935, aprile-maggio, Pisa.

FERRARA E., STAMPECCHIA E. (a cura di), *Il bombardamento di Pisa del 31 agosto 1943. Dalle testimonianze alla memoria storica*, Tagete, 2004, Firenze.

FOLIN A. e QUARANTA M. (a cura di), *Le riviste giovanili del periodo fascist*a, Canova, 1977, Treviso.

F. R., *Rassegna della stampa*, in «Paesaggio», a. I, n. 2, 1946, giugno-luglio.

FRANCHI E., *Arte in assetto di guerra. Protezione e distruzione del patrimonio artistico a Pisa durante la seconda guerra mondiale*, ETS, 2006, Pisa.

GARZARELLI B., *Un aspetto della politica totalitaria del Pnf: I Gruppi universitari fascisti* in *«Studi Storici»*, a. 38, n. 4, 1997, Fondazione Istituto Gramsci, Roma.

GIANNESSI F., *Congresso a Milano*, in «Paesaggio», a. I, n. 2, 1946, giugno-luglio.

LUPI O., *Contemporaneità di Saba*, in «Paesaggio», a. I, n. 3-4, 1946, agosto-novembre.

Malvaldi E., *Mino Rosi e la rivista «Paesaggio». Una introduzione al dibattito artistico a Pisa nel secondo dopoguerra*, tesi per il corso di laurea in Scienze dei Beni Culturali, Università di Pisa, Tipografia Il Campano, 2017, Pisa.

Marchiori G., *Mario Mafai*, in «Paesaggio», a. I, n. 3-4, 1946, agosto-novembre.

Masi A. (a cura di), Bottai G., *Fascismo e cultura*, in *Id*., *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, Libreria dello Stato, 2009, Roma.

Micieli N., (a cura di), *Attraverso il Novecento. Mino Rosi: l'artista e la collezione da Fattori a Morandi*, catalogo della mostra tenuta al Palazzo dei Priori di Volterra dal 18 giugno al 9 ottobre 2011, Bandecchi e Vivaldi, 2011, Pontedera.

Micieli N. (a cura di), *Mino Rosi. Artista e collezionista, Ottocento e Novecento. Catalogo generale della Collezione «Mino, Giuseppina e Giovanni Rosi» della Fondazione della Cassa di Risparmio di Volterra*, Felici, 2011, Pisa.

Micieli N., *Mino Rosi e Luigi Bartolini. Un sodalizio intellettual*e, Bandecchi e Vivaldi, 1998, Pontedera.

Micieli N., *Mino Rosi: mosaici e vetrate*, Grafica Zannini, 2000, Pisa.

Micieli N. (a cura di), *Mino Rosi, Opera grafica 1930 - 1979. Disegni, incisioni, xilografi*e, catalogo della donazione al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe di Villa Pacchiani, allestita in una mostra a Santa Croce sull'Arno nel 1998 dal Centro Attività Espressive Villa Pacchiani, Bandecchi e Vivaldi, 1998, Pontedera.

Micieli N., *Mino Rosi: Pisa distrutta dalla guerra: disegni e dipinti del 1944*, catalogo della mostra tenuta a Pisa dal 3 al 22 giugno 2004, Bandecchi e Vivaldi, 2004, Pontedera.

Morisani O., *Mostra della scultura pisana*, in «Paesaggio», a. I, n. 3-4, 1946, agosto-novembre.

Nello P., *I miti del littorio e i giovani fascisti della rivista pisana Il Campano*, in «Bollettino storico pisano», 1977, Pisa.

Nello P., *Il Campano. Autobiografia politica del fascismo universitario pisano*, Nistri e Lischi, 1983, Pisa.

Paoli M. e Sitti R., *Il dopoguerra. La pittura in Italia dal 1945 al 1955*, catalogo della mostra tenuta a Castello Estense di Ferrara dal dicembre 1962 al febbraio 1963, STEB, 1962, Bologna.

Ponti G., *Arte e artisti*, in «Paesaggio», a. I, n. 1, 1946, aprile-maggio.

Renzoni S., *Pisa bombardata, Pisa Liberata*, catalogo della mostra tenuta a Palazzo Blu di Pisa dal 12 settembre 2014 all'11 gennaio 2015, ETS, 2014, Pisa.

Rosi M., *Arturo Martini e l'altorilievo della Giustizia Corporativa,* in «Il Telegrafo», Livorno, 1938, 10 febbraio.

Rosi M., *Breve giro per le mostre*, in «Il Campano», a. XI, n. 3-4, 1935, aprile-maggio.

Rosi M., *Catalogo della mostra all'Hotel Nettuno*, 1948, Pisa.

Rosi M., *Prefazione a Renato Guttuso*, in «Il Campano», a. XVI, n.1-2 , 1942, gennaio-febbraio.

Rosi M., *Visita alla mostra del III Premio Bergamo*, in «Il Campano», a. XV, n.9-10, 1939, Settembre-Ottobre.

Rosini E.M., *Arte e politica*, in «Il Campano», a. XV, n. 1, 1939, gennaio.

Russoli F., *Gli scritti critici dei macchiaioli*, in «Paesaggio», a. I, n. 2, 1939, giugno-luglio.

s.a., *Il successo della Mostra della Scultura Pisana*, in «Paesaggio», a. I, n. 3-4, 1939, agosto-novembre.

s.a., *Il successo della sesta Mostra Pisana d'Arte. Valore d'una manifestazione*, in «L'Idea Fascista», n. 37, 13 luglio 1936.

s.a., *Avvertenza*, in in «Paesaggio», a. I, n. 1, 1939, aprile-maggio.

s.a., *La vita artistica*, in «Paesaggio», a. I, n. 2, 1939, giugno-luglio.

s.a., *Mostra della scultura pisana*, in «Paesaggio», a. I, n.2, 1939, giugno-luglio.

Sanpaolesi P., *Il nuovo Museo di Pisa*, in «Paesaggio», a. I, n. 1, 1939, aprile-maggio.

Sauvage T., *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz, 1957, Milano.

Spinosa A., *Piero Sanpaolesi. Contributi alla cultura del restauro del Novecento*, Alinea, 2011, Firenze.

Tassani G., *Moralità delle arti, giovani e antinovecentismo. Con un omaggio alla pittura*, in Mazzocca F. (a cura di), *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra tenuta nei Musei San Domenico di Forlì dal 2 febbraio al 16 giugno 2013, Silvana Editoriale, 2013, Milano.

XXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte- 1948, catalogo della mostra tenuta a Venezia dal maggio a settembre 1948, Serenissima, 1948, Venezia.

III Quadriennale d'Arte Nazionale, catalogo generale della mostra tenuta a Roma dal febbraio al luglio 1939, 1939, Editoriale Domus S.A. Milano-Roma.

Vicaire G., *Manuel de l'amateur de Livres du XIX siecle. 1801-1893*, Librerie A. Rouquette, 1904, Parigi.



Fig. 1. Mino Rosi nel suo studio. Sullo sfondo a destra la fotografia inviatagli da Ardengo Soffici nel 1933.

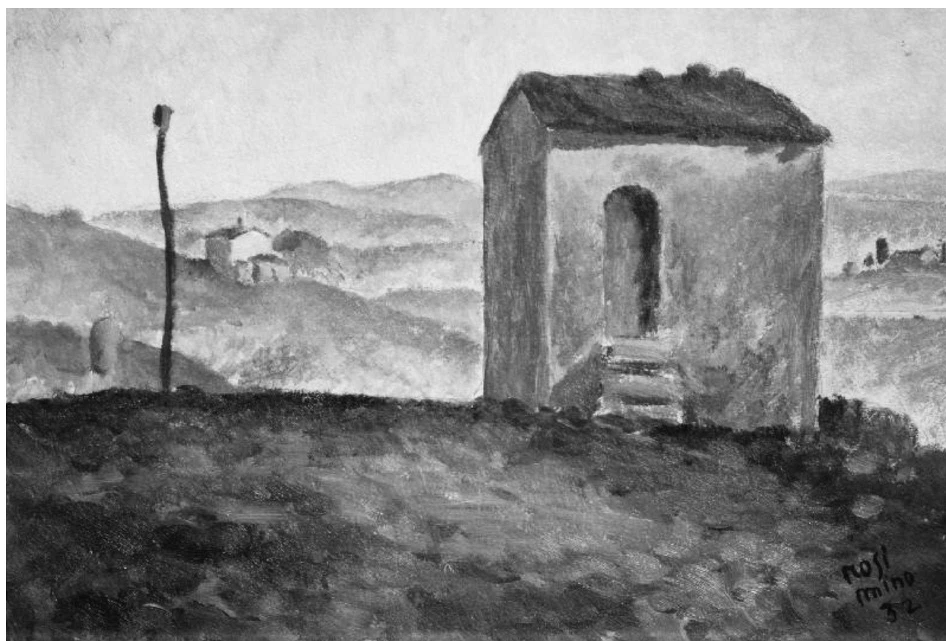


Fig. 2. Mino Rosi, *Capanna (Volterra)*, 1932, olio su cartone, cm 25x35, *Collezione Mino, Giuseppina e Giovanni Rosi* della Cassa di Risparmio di Volterra.

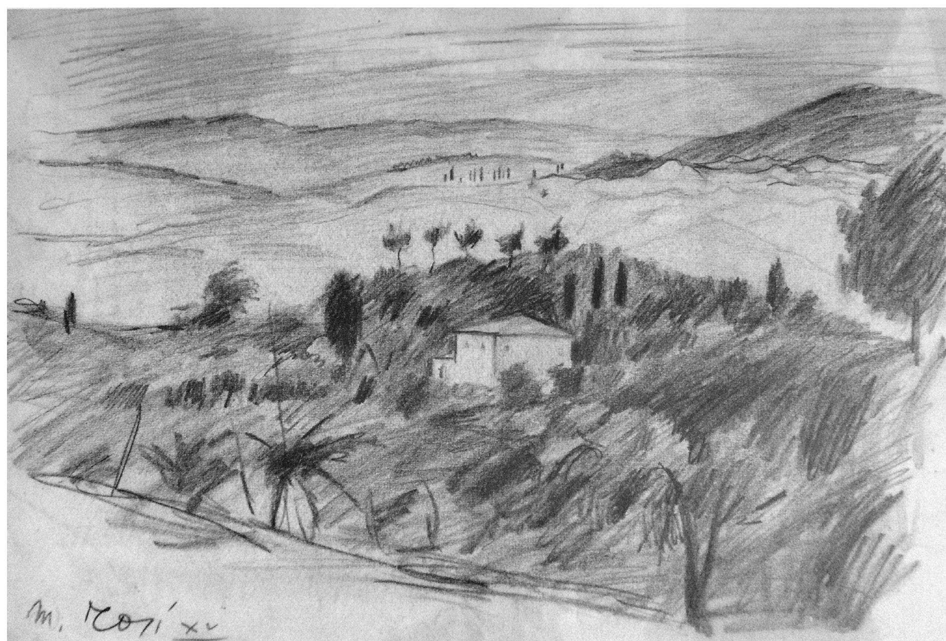


Fig. 3. Mino Rosi, *Casolare in Val d'Era*, 1937, Carboncino su carta Masco, collezione privata.

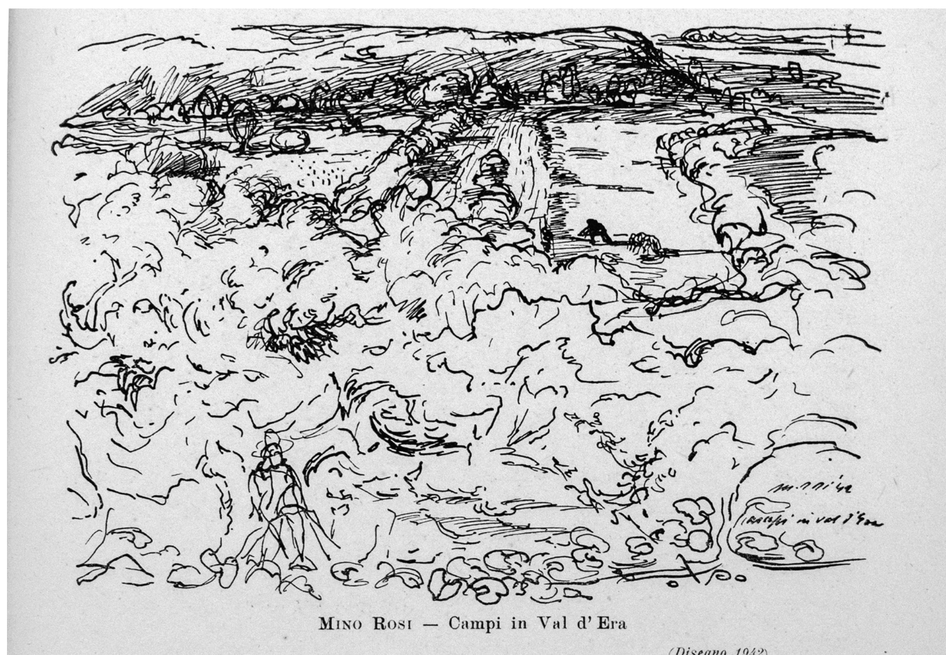


Fig. 4. *Campi in Val d'Era,* 1942, riproduzione in «Paesaggio», a. I, n. 3-4, agosto-novembre 1946, p. 209.



Fig. 5. *Veduta romana*, 1978, acquarello su carta, collezione privata.





Fig. 6. Litografie originali inserite nel secondo numero di «Paesaggio»: da sinistra Mino Rosi e Luigi Sassu.

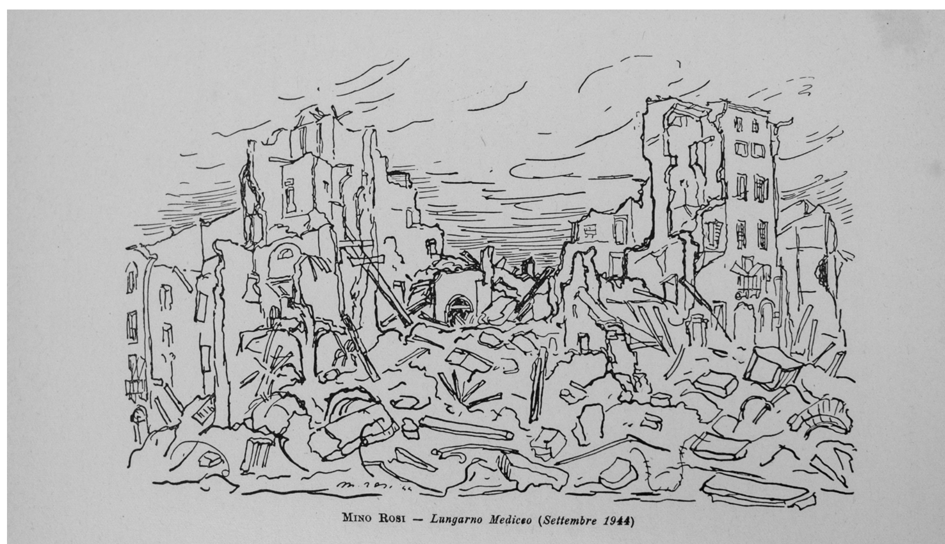
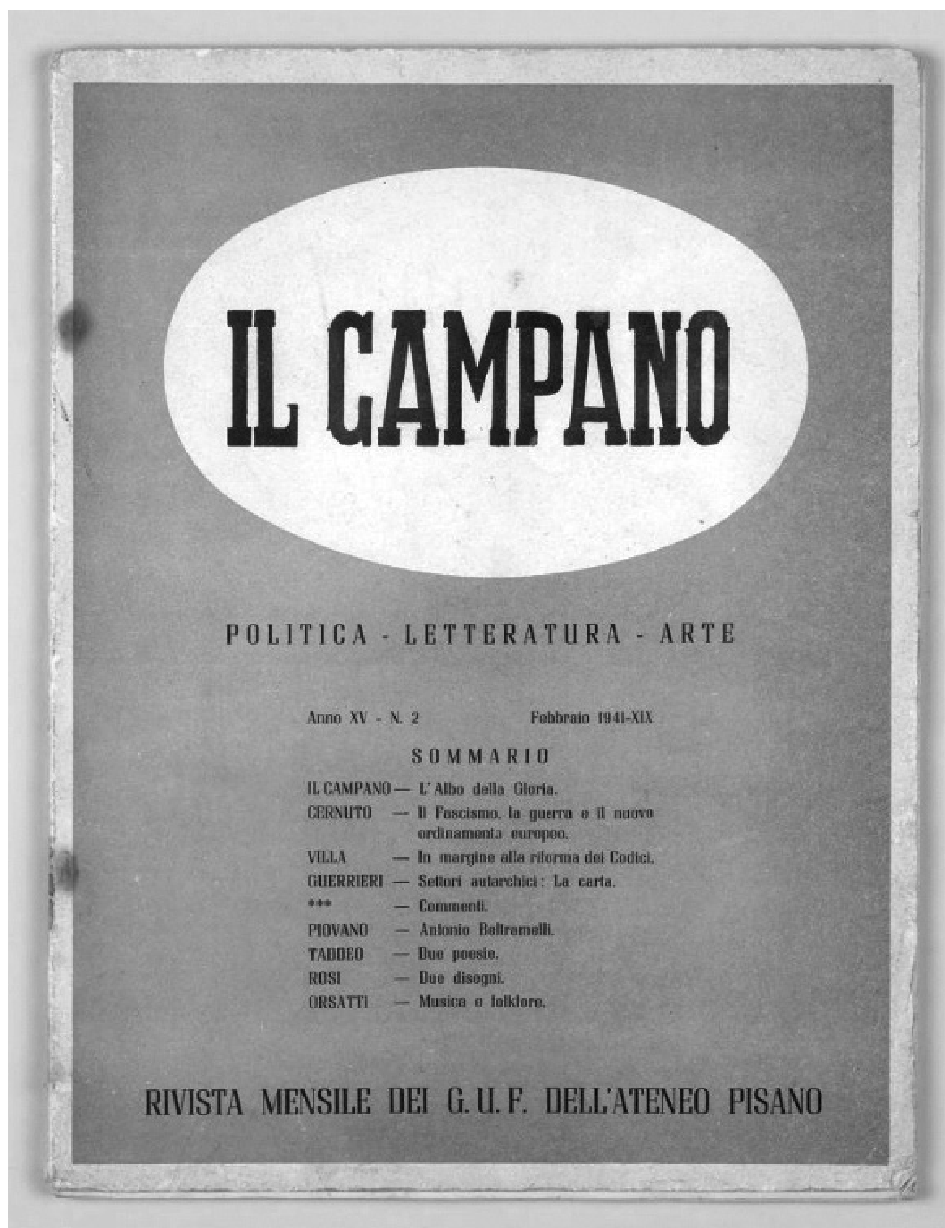


Fig. 7. Mino Rosi, *Lungarno Mediceo*, dalla serie *Pisa distrutta dalla guerra*, riproduzione in «Paesaggio», a. I, n. 1, aprile-maggio 1946, p. 4.



Fig. 8. Mino Rosi, *Via Cristoforo Colombo*, dalla serie *Pisa distrutta dalla guerra*, 1944, olio su tela, Palazzo Blu, Pisa.



IL CAMPANO

POLITICA - LETTERATURA - ARTE

Anno XV - N. 2 Febbraio 1941-XIX

SOMMARIO

IL CAMPANO — L'Albo della Gloria.
CERNUTO — Il Fascismo, la guerra e il nuovo ordinamento europeo.
VILLA — In margine alla riforma dei Codici.
GUERRIERI — Settori autarchici: La carta.
*** — Commenti.
PIOVANO — Antonio Beltramelli.
TADDEO — Due poesie.
ROSI — Due disegni.
ORSATTI — Musica e folklore.

RIVISTA MENSILE DEI G.U.F. DELL'ATENEO PISANO

Fig. 9. Copertina de «Il Campano», a. XV, n. 2, Febbraio 1941.


PAESAGGIO

QUADERNI DI LETTERATURA E ARTE DIRETTI DA MINO ROSI

1

MICHELUCCI — PONTI — RUSSO — ROSI — MALLARMÉ — DE WITT — GIANNESSI — QUASIMODO — SINISGALLI — SERENI — MILANI — CHIARA — SHENFIELD — DE PISIS — APOLLONIÒ — DONADONI — VENTUROLI — PARRONCHI — SANPAOLESI — CARLI — LATTUADA — CALDWELL — VANNINI — LUPI — PIZZORUSSO — DAL FABBRO.

✶

ROSI — ORZALESI — DE PISIS — SANTOMASO — MACCARI — FARAONI — PULCINELLI — MARTINI — BARTOLINI — AFRO — STRADONE — TAMBURI.

✶

QUATTRO LITOGRAFIE ORIGINALI DI: TAMBURI — GENTILINI — GALLO — SAVELLI.

✶

SCULTURE DI NICOLA PISANO.

EDIZIONE DI PAESAGGIO

Fig. 10. Copertina di «Paesaggio», a. I, n. 1, aprile-maggio 1946

PAESAGGIO

QUADERNI DI LETTERATURA E ARTE DIRETTI DA MINO ROSI

2



CANTIMORI — RUSSO — ANCESCHI — ELIOT — RUSSOLI — BARTOLINI — BIROLLI — DE WITT — VOLLARD — CHAGALL — MASCIOTTA — APOLLONIO — GIANNESSI — BONFANTE — PACCAGNINI — LUPI — PIZZORUSSO — GHIARA.

✶

FATTORI — BARTOLINI — CHAGALL — SALVADORI — MIRKO — SASSU — FARAONI.

✶

QUATTRO LITOGRAFIE ORIGINALI DI: SASSU, ROSI, PULCINELLI.

✶

FATTORI: *Acquaforte*

EDIZIONE DI PAESAGGIO

Fig. 11. Copertina di «Paesaggio», a. I, n. 2, giugno-luglio, 1946



PAESAGGIO

QUADERNI DI LETTERATURA E ARTE DIRETTI DA MINO ROSI

3 - 4

Bartolini

RUSSO — LUPI — SABA — LUPORINI — DURRE — FRANCHI — TIMPANARO — MORISANI — DE WITT — PES — MICHELI — ZAGARRIO — MARCHIORI — DONADONI — GONGORA — APOLLONIO — LUPO — DEL BUONO — MOTTA — PIZZORUSSO — RUSSOLI.

*

BAZZANI — CRESPI — GAVARNI — GIOVANNI PISANO — TINO DI CAMAINO — BONCINELLI — LONGANESI — GUTTUSO — ROSI — TOMEA — BARTOLINI — VAGNETTI — MIRKO — SASSU.

GIOVANNI FATTORI: L'AMBULANZA (*Quadricromia*).

*

OTTO LITOGRAFIE ORIGINALI DI: MACCARI — ROSI — DE GRADA.

*

L. BARTOLINI: *Disegno.*

EDIZIONE DI PAESAGGIO

Fig. 12. Copertina di «Paesaggio», a. I, n. 3, agosto-settembre, 1946

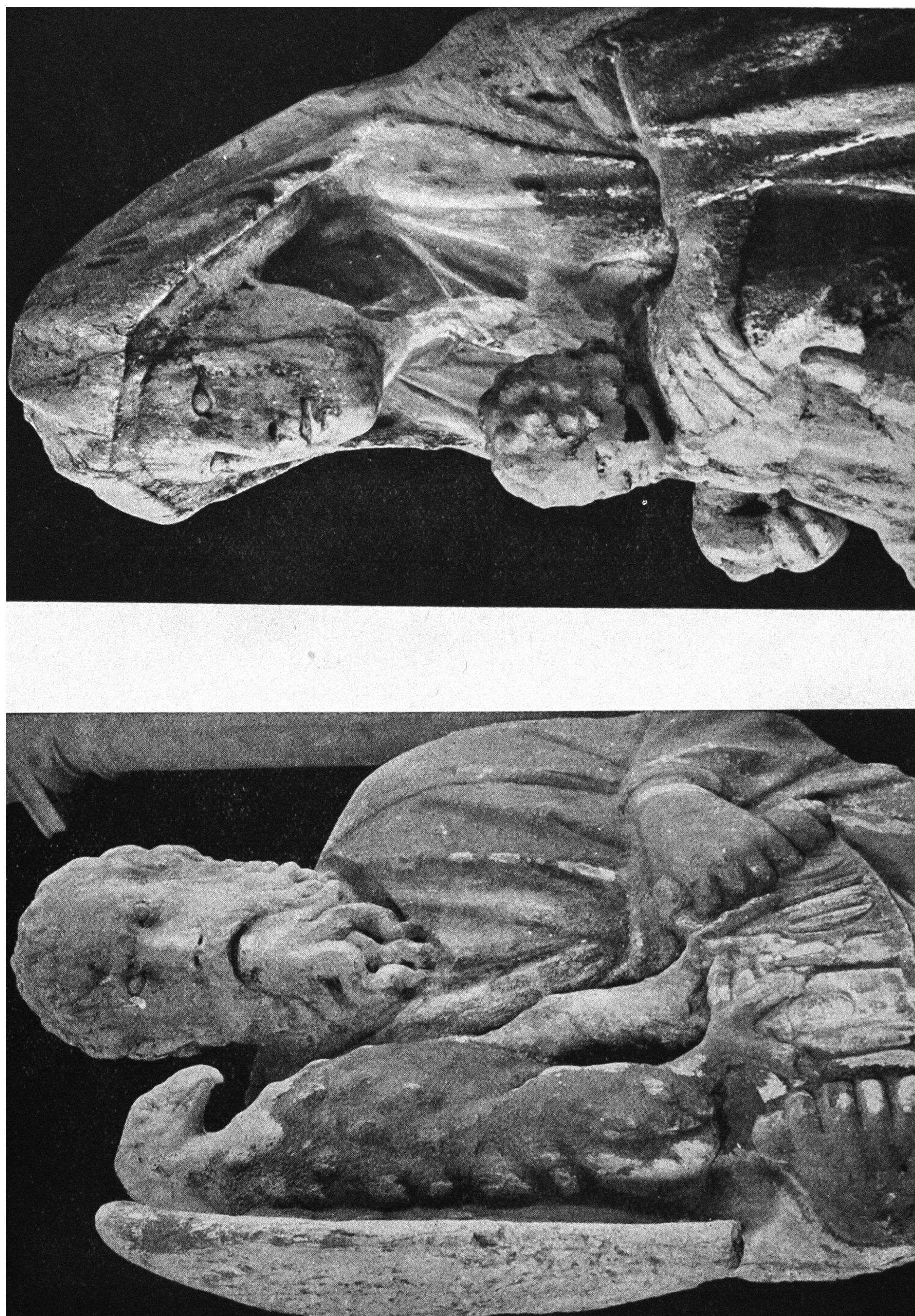


Fig. 13. Esempio di impaginazione di «Paesaggio»: la *Mostra della scultura pisana* di Ottavio Morisani, con a corredo le riproduzioni fotografiche del *San Giovanni* e della *Vergine* di Nicola Pisano del Battistero di Pisa, «Paesaggio», a. I, n. 3, agosto-novembre 1946, p. 192.

CORRISPONDENZE

Lettera da Milano

Un concerto privato

Per le scale, molti invitati continuavano a confondere Guido Ballo, che ci avrebbe ospitato quella sera nel suo studio in Via Borgonuovo, con Ferdinando Ballo; questi infatti è il musicologo, l'editore, l'animatore dei concerti di musica contemporanea al « Teatro Nuovo »; Guido Ballo, invece, è un giovane siciliano che insegna storia dell'arte a Brera, ma non si accontenta di sermoneggiare dalla cattedra, ha cura d'anime, si porta in giro discepoli e fanciulle nelle mostre di pittura, nei teatri; inoltre, ogni settimana, regala agli amici una riunione musicale priva d'ogni spirito accademico, con antica semplicità. Tra i *patiti* della musica la voce è corsa, ogni amico di Ballo si porta seco due amici suoi, sì che il giovane professore, dopo aver invitato dodici persone, se ne trova nello studio ottanta, che si distribuiscono su poche sedie Luigi XIV sparse qua e là, su alcune panchette di legno, e lungo le pareti, nello scarso spazio che lascia disponibile un grande pianoforte Bechstein. Oltre a questo, la stanza è affatto disadorna; da un muro bianco sporge una colonna verniciata d'azzurro, che farebbe la gioia d'un seguace di Cocteau; verso il soffitto i tubi delle condutture sono anch'essi dipinti di rosso e d'azzurro, come le vene e le arterie nei plastici d'anatomia.

Fa freddo nello studio di Ballo, attiguo a camere disabitate, in questa Via Borgonuovo i cui bei palazzi sono stati quasi tutti svuotati dagli incendi; ma la gente unisce, al disopra delle teste, le nuvolette dei fiati, e le parole anch'esse fanno tepore, oltre che brusio. Entra Bontempelli col bavero del soprabito rialzato e una sciarpa rossa intorno al mento; la dolcezza dei capelli bianchi attenua la sua disincantata maschera volterriana; si siede in un angolo, accanto a Paola Masino, pallida e funerea. Beniamino Jòppolo ci sorride col volto un poco teso del suo Michele Civa e ci mostra una ragazza turca dai grandi occhi scuri; Pino Ponti, che somiglia sempre più a Pierre Blanchard, s'insinua di spalla in mezzo agli invitati, e noi gli cediamo volentieri qualche decimetro della nostra panchetta. Il pubblico ormai s'inquieta, si guarda intorno; si dice che il maestro Giulio Confalonieri stia ancora giocando a scopa con due soldati americani, in un caffè di Via Brera. Invece, egli giunge poco dopo, insieme con una sua allieva di canto; Confalonieri si preoccupa delle porte aperte, per cui s'insinuano soffi gelidi, siede al pianoforte, mostrando il suo profilo un poco fanatico di monaco spagnolesco. Ora, illustra il programma con parole di trascurata eleganza; per una lirica di Scarlatti, legge una pagina di Bontempelli, e Bontempelli allora, risentendo la sua prosa, dà qualche segno di vita nel suo angolo. L'allieva di Confalonieri canta con grazia, si appoggia allo strumento, cercando di mettere qualche distanza tra se stessa e il pubblico che le sta a ridosso: Scarlatti, Guétry, una canzone irlandese, poi un gruppo di liriche di Hugo Wolf, che Confalonieri scagiona dall'accusa di wagnerismo, proclamandolo, con una parzialità giustificata dal palese affetto, uno dei maggiori compositori che siano mai esistiti. Confalonieri accompagna con gusto, senza curarsi degli effetti pianistici, ma alludendovi molto signorilmente. In un intervallo il padron di casa cerca di attirare l'attenzione sopra un quadro di Cassinari, appoggiato sul termosifone freddo: è un profilo di vecchia dai toni biaccosi, piuttosto sgradevole. Ma la discussione non nasce; soltanto Gianni Testori fa un discorsetto confuso, in cui contrappone il gioco « superato » di Carrà e di De Chirico al gioco « necessario e umano » di Cassinari e dei suoi compagni. Subito dopo, il concerto riprende con Ravel e Chabrier, si conclude con esemplare discrezione.

Molti invitati guardano l'orologio, la stanza si vuota rapidamente. Guido Ballo li accompagna al tram. A San Babila ci chiede il numero del telefono, per avvertirci della prossima riunione.

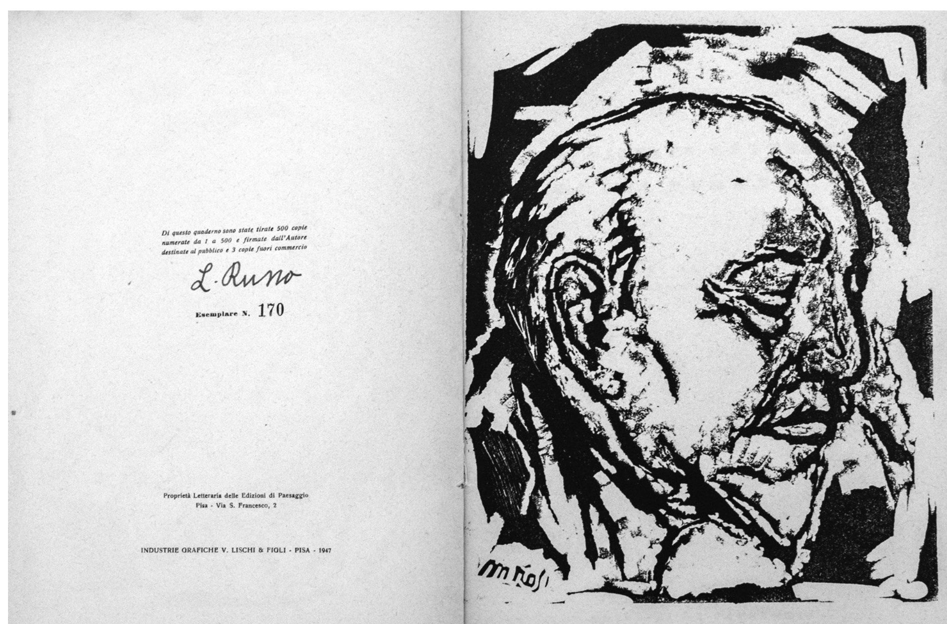
Beniamo Dal Fabbro

Lettera da Roma

La vita artistica

Cari amici, questa delle corrispondenze, da Roma o da qualsiasi altra città, sta diventando una brutta abitudine di una parte dei letterati e dei critici della Penisola, e non vorrei anch'io coprirmi della medesima colpa. Ci vuol così poco a mettere insieme una ventina di pettegole notizie, le quali poi, lungi da interessar voi, che siete fuori degli arcani di tante sottili allusioni e lodi e reticenze, interessano soltanto quei quattro di Roma, che si vedono giungere, attraverso l'Eco della Stampa, il ritaglio. « Hai

Fig. 14. Esempio di impaginazione di «Paesaggio»: la rubrica *Corrispondenze* con i trafiletti di Beniamino del Fabbro e "Un curioso corrispondente" (forse Mino Maccari), con disegni di Giovanni Stradone, *Antonello Trombadori* e Orfeo Tamburi, *Renato Guttuso*, in «Paesaggio», a. I, n. 1, aprile-maggio 1946, pp. 46-47.



Di questo quaderno sono state tirate 500 copie numerate da 1 a 500 e firmate dall'Autore destinate al pubblico e 3 copie fuori commercio

L. Russo

Esemplare N. 170

Proprietà Letteraria delle Edizioni di Paesaggio
Pisa - Via S. Francesco, 2

INDUSTRIE GRAFICHE V. LISCHI & FIGLI - PISA - 1947

Fig. 15. Controguardia e guardia della pubblicazione di Luigi Russo de *Il noviziato letterario di Luigi Pirandello* per le *Edizioni di Paesaggio*, Pisa 1946, con un'incisione di Mino Rosi.

La “bella romana”. Teresa Benincampi letterata e scultrice

ROBERTA ROANI

> “Egli è vero che la storia de’ nomi è sovente la storia delle cose: perché molte italiane femmine e nell’antica età, e nella moderna dettero opera alla pittura, noi abbiamo il nome di *pittrice,* di *dipintrice,* e anche di *pittoressa;* ma perché pochissime donne si rivolsero alla scultura, si desidera ancora nei nostri vocabolari il titolo di *Scultrice:* del qual titolo noi però onoriamo la gentilissima Teresa Benincampi”[1]

In questa occasione vorrei attirare l’attenzione su una artista, donna, nota pressoché solo da fonti ottocentesche, alle quali ricorro per offrirne un breve profilo. Si tratta della romana Teresa Benincampi nata nel 1778, che fu letterata e scultrice di una certa fama, fama favorita, forse, anche dalla sua avvenenza che i contemporanei non mancarono di sottolineare (fig.1)[2]: ne è testimonianza un bel ritratto a lapis del lucchese Agostino Tofanelli (1770-1834), direttore del Museo Capitolino, cui si aggiunge un lusinghiero elogio scritto da un’altra donna, Ginevra Canonici (1779-1870) una letterata cui si devono importanti ricerche sulla condizione e l’educazione femminile contemporanea. Nel 1824 la Canonici pubblicò un ampio *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura*[3], in cui nel novero delle artiste viventi e in piena attività, rese omaggio a Teresa Benincampi che così descrisse: “Bellezza, scienza, maestria nell’arti belle sono doni che fanno ricco d’immenso tesoro colui che li possiede, ed amica fortuna gli (sic) elargì a favore di questa felice donna. Addestratasi nella età giovanile al disegno, con sentita conoscenza del bello si dedicò all’arte laboriosissima della scultura, dall’industre mano e dall’anima celeste dell’immortale Canova condotta al greco splendore dei secoli di Fidia e Prassitele. La Benincampi ha dato più opere del suo scarpello (sic), e ciò che meravigliosa la rende si è, che non l’asprezza del faticare incessante, non il perpetuo rimbombo del ripercosso martello, non l’ardua vita, nulla infine ha operato che scemo o spento sia in lei l’estro vivace del poetico immaginare. Sono le belle lettere ristoro della sua laboriosa vita, sono conforto al suo cuore, ed onoreranno esse la di lei memoria così durevolmente, quanto le opere della sua mano”. ‘Scienza’ e maestria necessarie nella difficile arte

1 G. Perticari, *Teresa Benincampi*, in Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti, 1819, II, p.274.

2 La fama. Giornale di scienze, lettere, industria e teatri, n. 118, 8 settembre 1836, p. 467.

3 P*rospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura dal secolo decimoquarto fino ai giorni nostri*, Venezia 1824, p. 230.

della scultura e, insieme, conoscenza del bello e sensibilità poetica sono i caratteri che altri rileveranno nell'artista, aggiungendo anche alcuni suoi dati biografici.

Un elogio comparso dopo la morte di Teresa avvenuta nel 1830[4], rende noti infatti gli inizi artistici presso il padre mosaicista -Gregorio Benincampi, - "mosaicista in strada della Croce"[5] -, del quale fino a trent'anni circa, continuò il lavoro. Contemporaneamente si dedicava allo studio delle lettere guidata dell'anziano letterato Francesco Battistini (1747- 1825) molto presente nell'ambito accademico romano, al quale fu sempre legata.[6]

Battistini, arcade con il nome Megete Inopèo, fu noto per la "maravigliosa facilità nel poetare" in latino. Come improvvisatore in versi italiani, a gara con le celebri "Corilla Olimpica e Fortunata Fantastici, non lasciò che il sesso più forte fosse vinto dal debole" [!]. Fu fondatore nel 1799 dell'Accademia Letteraria Esquilina e presidente dell'Accademia Tiberina fondata nel '12, dove, per regolamento, "le donne, che godano fama letteraria, [potevano] essere straordinariamente ammesse per contribuire con le loro produzioni all'Istituto dell'Accademia[7]". Nel gennaio 1815, secondo quanto riferisce il *Diario di Roma*, Teresa e la poetessa Enrica Dionigi Orfei, allora molto stimata, furono 'ammesse' a un'adunanze della Tiberina, dove recitarono ognuna "un vago sonetto". Alla "Brillante e solenne Adunanza" del 16 luglio[8] seguente, parteciparono la Benincampi e Battistini, 'in coppia', recitando all'impronta "un grazioso epigramma con analoga e felice versione [in latino] del Sig. Battistini".

Tornando al finissimo ritratto compiuto dal Tofanelli, nel 1806, in occasione della distribuzione dei premi del concorso triennale tenuto l'anno precedente all'Accademia romana di San Luca, uscì un volume di elogi poetici delle opere esposte. Battistini in un sonetto sentitamente partecipe, loda il disegno, "lavor d'un nuovo Apelle" che con tratti liberi e leggeri, adombra nella mitica ninfa Urania, l'amica che con lui ama "scorrer di Pindo i floridi sentieri[9]". Il legame tra i due era già solido da tempo. Lo conferma anche una suadente lettera dedicatoria del Battistini a Teresa-Urania in occasione della pubblicazione nel 1803 della *Selva* del Poliziano intitolata *Ambra*: la stessa Benincampi, infatti, aveva sollecitato il

4 La notizia della morte avvenuta a Roma fu pubblicata in Gazzetta di Firenze , n.27, 25 febbraio 1830.

5 C. Pietrangeli, *Pio VII a Firenze e a Parigi nel 1804-1805: i doni del papa*, in "L'Urbe"45, 1982, pp.171,175.

6 *Necrologia di Francesco Battistini scritta da Luigi Cardinali*, Roma 1825. [Emilio de Tipaldo], *Biografia degli italiani illustri*, III, Venezia 1836, pp. 321-323.

7 *Leggi e regolamenti dell'Accademia Tiberina*, Roma 1816: Art. 1. L'Accademia si riunisce a fine di coltivare le Scienze, e le Lettere e particolarmente gli oggetti scientifici che riguardano la città di Roma". Art. II Le donne…

8 *Diario di Roma*, n.7, p.2, 1815, 25 gennaio; Diario di Roma, n 58, p. 8, 22 luglio 1815.

9 *La distribuzione dei premi solennizzata sul Campidoglio li 4 luglio 1805 dall'insigne Accademia di Belle arti, Pittura, Scultura ed Architettura in S. Luca essendo principe della medesima il signor Andrea Vici architetto e conte palatino*, Roma 1806, sonetto n. LXII: "Pel ritratto della Signora Teresa Benincampi denominata Urania, disegno del Signor Agostino Tofanelli. Questa, c'espressa in liberi e leggieri/ Tratti d'aureo disegno è a me davante/ Lavor d'un nuovo Apelle, e par spirante/ Sembrar vive le membra, e i moti veri;/ Urania è questa: i candidi pensieri/ Il cor sincero i' veggio/ in quel sembiante;/ Così suol meco di virtude amante/ Scorrer di Pindo i floridi sentieri./ Che se mai non potran queste mie carte/ Renderla chiara in ogni età futura/ Sua bellezza e valor narrando in parte;/ Ne l'opra ch'emular seppe natura,/ Finchè in pregio saranno ingegno ed arte,/ N'andrà del tempo e dell'oblio sicura.

maestro a tradurre dal latino in versi sciolti il poemetto[10]. Da parte sua la scultrice gli rese omaggio raffigurandolo in un busto di cui abbiamo una vivace descrizione di Enrico Lovery, pubblicata nel 1826, che illustra il carattere naturalistico della ritrattistica cui Teresa si dedicò quasi esclusivamente.[11]

La vena poetica della artista, sapientemente coltivata, le procurò notorietà e riconoscimenti nell'ambiente letterario romano: fu amica della celebre poetessa Maria Pizzelli (1735-1807), Lida in Arcadia. Alla morte di lei l'Accademia volle celebrare "le sue lodi in sette lingue": il componimento scritto da Teresa in quell'occasione, riportò il premio destinato alla migliore elegia in versi italiani[12].

A quanto riferiscono le cronache, fu sempre la sua attitudine poetica ad avvicinarla all'"impareggiabile" Canova, quando decise di accostarsi alla pratica della scultura. Al grande statuario dedicò un sonetto in lode della sua *Ebe* –a noi nota in più repliche-, che nel primo decennio del secolo, le aprì la porta del famoso studio dello scultore frequentato da letterati e artisti. Tra questi, il tedesco Rudolph Friedrich Carl Suhrlandt (1781-1862) autore in un disegno raffigurante Teresa in età più matura (fig.2). Il pittore era giunto per la prima volta a Roma nel 1808 e vi rimase fino al '16 intrattenendo un vero legame di amicizia con Antonio Canova: è possibile che abbia conosciuto e frequentato la Benincampi proprio nel circolo canoviano.

Sappiamo che Teresa eseguì busti-ritratto in marmo di personaggi contemporanei e di illustri figure storiche. Le fonti ricordano tra i primi busti realizzati quello del Principe Federico di *Sassonia-Gotha Altemburg*, che soggiornò a Roma dal 1804 e un ritratto del papa *Pio VII*, probabilmente dipendente da modelli del Canova. Ormai scultrice affermata, ebbe uno studio in Piazza di Spagna, dove erano esposti "vari commendati ritratti di personaggi illustri, o per lettere o per nascita"; nel marzo 1818 vi si ammirava quello dell' "incomparabile tragico estemporaneo *Tommaso Sgricci*, aretino…, lavoro dalla decisa rassomiglianza[13]. Eseguito nel 1819, il busto del naturalista e fondatore dei Lincei, *Federico Cesi* (1819), era destinato ad essere collocato al Pantheon[14]; quello di *Aldo Pio Manuzio*, umanista, editore e stampatore, eseguito nel 1816 circa, fu commissionato dallo stampatore Filippo De Romanis (tra i fondatori dell'Accademia Tiberina e quindi legato alla scultrice) e posto nel Pantheon da cui, nel '21 fu trasferito nella Protomoteca Capitolina[15]. Per rendere omaggio alla Tiberina, la Benincampi donò i busti di *Omero, Virgilio, Orazio* e *Dante*, eseguiti prima del 1817, destinati a ornare la "principal Sala della letteraria palestra[16]".

Anche la memoria funebre del matematico romano *Gioacchino Pessutti* (1743-

---

10 *Selva di Angelo Poliziano intitolata Ambra tradotta in versi sciolti*, Roma 1803.

11 *Di un ritratto di Francesco Battistini operato in marmo da Teresa Benincampi romana, in Memorie romane di Antichità e belle arti*, vol. III, 1826, pp.427-429.

12 *Accademia poetica in sette lingue per la morte di Maria Pizzelli, nata Cuccovilla fra i poeti Lida insigne letterata romana*, Roma 1808, pp. 24-26.

13 "Postiglione del Ponte Lagoscuro", n.23, 21 marzo 1818.

14 Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti, 1819, II, pp. 274-276.

15 A. Tofanelli, *Descrizione delle pitture e sculture che si trovano al Campidoglio*, Roma 1825, p. 125; A. Nibby, *Roma nell'anno 1838*, III, p 646; V. Martinelli, C. Pietrangeli, *La Protomoteca Capitolina*, Roma 1955, p. 13, tav. XXII.

16 *Diario di Roma*, n. 103, 20 dicembre 1817.

1814) scolpita da Teresa nel '15, venne inizialmente innalzata al Pantheon (figg.3-4). Quando nel 1820 si decise di togliere dalla chiesa gli oltre 60 busti che vi erano stati collocati nel tempo, la stele del Pessutti, per volere dei suoi discendenti, fu trasferita nella chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, dove si trova[17]. La semplice struttura include un ritratto a rilievo basso, dove la modellazione definita con tratto quasi incisorio, conferisce al profilo un carattere di marcato naturalismo.

L'attività artistica di Teresa Benincampi fuori dall'ambito romano cui abbiamo accennato, nel terzo decennio si estese a Firenze dove nel 1820 le fu conferito l'incarico di professore di scultura dell'Accademia di Belle Arti della città[18]. Al suo impegno per l'insegnamento, alle relazioni intrecciate con l'ambiente locale e con il presidente dell'Accademia Giovanni degli Alessandri, mi auguro di poter dedicare in futuro l'attenzione utile a mettere in luce una fase finora sconosciuta della vita di una delle rare scultrici dell'Ottocento italiano.

[17] M.S. Lilli, *Aspetti dell'arte neoclassica. Sculture nelle chiese romane 1780-1845*, Roma 1991, pp.51-52.

[18] Già in occasione del concorso triennale che si svolse nel 1819 all'Accademia di Belle Arti di Firenze, la Benincampi espose una "testa muliebre in marmo".



Fig. 1 Agostino Tofanelli, *Teresa Benincampi*, (foto Bibliotheca Hertziana-Max-Planck-Institut für Kunstgeschicthe, Roma).



Fig. 2 Rudolph Friedrich Carl Suhrlandt, *Teresa Benincampi* (foto Kupferstichkabinet, Staatliche Museen zu Berlin).



Fig. 3 Teresa Benincampi, Memoria funebre di Gioacchino Pessutti, Roma, Sant'Andrea delle Fratte.

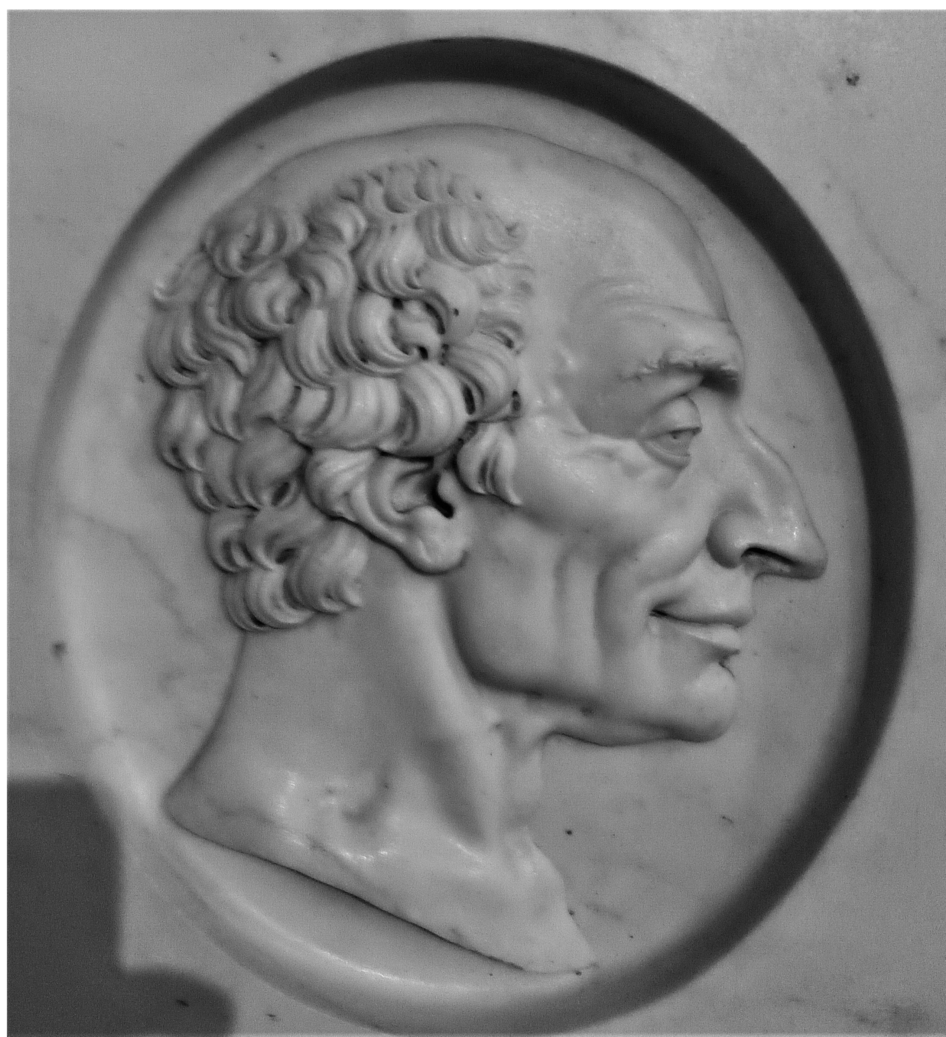


Fig. 4 particolare.

Prima del San Carlo. Antonio Niccolini: un pittore, scenografo e architetto in Toscana tra Sette e Ottocento

STEFANO RENZONI

Antonio Niccolini nacque a San Miniato il 21 aprile 1772. I genitori, il padre Niccolò e la madre Teresa Giannini, erano inquieti ed errabondi, e ben presto, nel 1775[1], si trasferirono a Pescia, e viene difficile immaginare le difficoltà di uno spostamento che ebbe qualcosa di epico, dal momento che i figli erano 16, ed Antonio il penultimo. Fu egli molto precoce, anzi precocissimo, e a sei anni, secondo il biografo Antonio Benci, ebbe come insegnante il non disprezzabile Carlini[2]. Da lì a poco Niccolini, seguendo le vicende di famiglia, iniziò a percorrere la Toscana in lungo e in largo: Borgo San Sepolcro, Pistoia, e qui divenne allievo del pittore Teodoro Matteini e dell'architetto e pittore Francesco Maria Beneforti. Fu così bravo nel manifestare una precoce predilezione per le arti, che pare sia stato addirittura premiato da Pietro Leopoldo[3].

All'età di 14 anni, ce lo dice lo stesso Niccolini, egli arrivò finalmente a Pisa[4]. Secondo la testimonianza di Benci entrò nella folta bottega di Giovanni Battista Tempesti, grazie ad una raccomandazione del pittore pistoiese Teodoro Matteini, colui che a Pistoia gli aveva insegnato i latinucci. Tempesti gli dette "alcune lezioni di figura, ma (siccome ho udito raccontare da molti) egli adoperò il suo discepolo ne' suoi medesimi quadri allorché vi si richiedevano ornamenti d'architettura"[5].

Dal momento che Tempesti aveva come stretto collaboratore il napoletano Pasquale Cioffo (abilissimo quadraturista e scenografo teatrale), Niccolini stesso rivelò che si sedette sui banchi anche di questi, così da poter dire di aver avuto una formazione completa: da figurista e da quadraturista. Secondo le parole del Niccolini, la necessità di lavorare "mi pose a tirar linee e a far Lambrì sotto l'Appaltatore delle imbiancature e tinture dei Palazzi Reali; ma come egli non aveva a darmi lavoro per tutto l'anno, procurai supplire col filettare e tratteggiare ornamenti colorati sulle sedie bianche dell'Officina del seggiolaro Lombardi. Vedevami lavorare e disegnare alcune architetture che io faceva per mio studio un dipintore a fresco di decorazioni". Fu questi, per l'appunto, il Cioffo ("Allegro sempre, con un fiasco di buon vino inseparabile dalla sua tavolozza de colori;

1 ANHALT RONDONI – MATTEOLI 1978.

2 *Il Teatro del Re* 1987, p. 104.

3 *Ibid*.

4 MANCINI 1980, p. 377. Secondo Benci Niccolini giunse invece a Pisa all'età di 10 anni (*Il Teatro del Re* 1987, p. 104).

5 *Il Teatro del Re* 1987, p. 104. Per una recente riconsiderazione delle vicende della pittura a Pisa tra Sette e Ottocento: RENZONI 2016. Su Tempesti: RENZONI 2021.

lavorava, e cantava tutto il giorno a forte voce di petto le strofe del Tasso"), che lo assunse facendogli disegnare in grande i bozzetti compiuti dal più anziano pittore, in modo che fosse possibile "tagliare poi i miei cartoni in pezzi adattati all'intonaco che giorno per giorno intendeva dipingere a fresco"[6]. Era il 1786.

Sulla scia di questa articolata formazione, Niccolini, approfittando anche dell'assidua frequenza della principale bottega pittorica pisana dell'epoca, quella appunto del Tempesti, influentissima, ottenne immediatamente alcuni lavori, che poterono anche esulare dall'applicazione sulle pitture murali, per inclinare invece verso il genere della veduta.

Ad una data non certa ma credibilmente identificabile nel 1788, Niccolini venne coinvolto in una impresa calcografica di eccellenza, promossa da Giovanni Battista Tempesti e dal suo allievo (ma ormai storiografo) Alessandro da Morrona. Intendiamo riferirci alla *Raccolta di XIV Vedute della città di Pisa*, splendide acqueforti incise da Ferdinando Fambrini raffiguranti altrettante vedute della città di Pisa, disegnate da un variato parterre di artisti, tutti usciti dalla bottega del Tempesti: tra queste ben quattro[7] furono disegnate da un giovanissimo Antonio Niccolini[8] (Figg. 1-4). Si trattò del primo reportage calcografico sulla città di Pisa, e le incisioni consegnarono al pubblico, e a noi, un'immagine della città veridica e spettacolare.

Negli archivi napoletani esistono tuttora dei bellissimi disegni del giovane artista raffiguranti alcune vedute di Pisa (dei lungarni, del Duomo, del Camposanto, del Battistero), che documentano l'assiduo lavoro svolto da Antonio nella riproduzione dei luoghi più interessanti della città [Figg. 5-11], che attestano come quello delle *Vedute* poi incise fosse stato il risultato di un iter progettuale intenso e articolato, ricco anche di episodi originali, non per i soggetti, ma per i punti di vista adottati, mai canonici[9], e che rivelavano una mano sprezzata e già matura, anzi disinvolta. Una sensibilità vedutistica che del resto aveva potuto ben sperimentare, o almeno misurare, nel precoce soggiorno pistoiese, dove poté di certo esercitarsi e ben valutare la propensione del Beneforti per tale genere pittorico, come ad esempio nella tela di questi raffigurante la *Piazza dell'Ospedale del Ceppo*.

Appena un anno dopo, il 1789, si iniziano ad avere le prime testimonianza certe relative all'applicazione del Niccolini sulla pittura parietale, che evidentemente marciava in parallelo a quella di vedutista. In quell'anno Niccolini fu

---

6 MANCINI 1980, p. 377. Niente sappiamo invece del Lombardi, per ora sfuggito alle ricerche degli storici.

7 Esse sono le seguenti: *Veduta del Lung'Arno di Pisa verso il Ponte a Mare; Veduta delle Logge di Borgo di Pisa; Veduta della Fortezza di Pisa; Veduta di Pisa fuori dalla Porta alle Piagge: Pisa* 1991, pp. 238-45, schede di M. Bernardini. Da segnalare poi una quinta incisione, come le altre tirata dal Fambrini su disegno di Niccolini, raffigurante la *Veduta della Certosa di Pisa*, che tuttavia non sembra far parte della serie precedente, anche se ad essa deve considerarsi coeva: TONGIORGI TOMASI 1990, p. 208,

8 Per la serie di incisioni: *Pisa* 1991, pp. 238-45, schede di M. Bernardini. Per l'autorevolezza della fonte va discusso il parere di Emilio Tolaini, che ritenne di poter riconoscere nel Niccolini delle acqueforti pisane non il Nostro, ma un omonimo, adducendo come elemento e contrario la giovane età che avrebbe avuto nel 1788 il Niccolini se fosse stato quello di cui stiamo discorrendo. In realtà nel 1788 il Niccolini non avrebbe avuto 12 anni, secondo l'opinione dello storico pisano, ma 16: a quell'età si poteva benissimo fornire disegni per acqueforti: TOLAINI 2009, p. 20 e n.:

9 GIANNETTI 1997, p. 40, pp. 81-6.

infatti tra coloro che risultarono impegnati nei lavori di decorazione, purtroppo perduti, delle stanze dell'importante palazzo Pretorio[10]. A testimonianza di una verve assai vivace, l'anno successivo Niccolini fu tra coloro che agli ordini di Giovanni Stella, uno dei primi allievi di Tempesti, crearono gli apparati festivi all'interno del teatro della famiglia Prini (il più importante della città), per la festa da ballo che vi si tenne in occasione delle celebrazioni dell'incoronazione del nuovo Granduca[11]. L'anno successivo vi lavorò ancora, assieme questa volta al fratello Giuseppe Romolo, per l'allestimento degli arredi di una seconda fastosa festa da ballo, tenutasi il 24 aprile per l'ingresso in città del Granduca medesimo[12].

A parte questi interventi estemporanei o addirittura eccentrici, secondo le sue stesse note autobiografiche nell'arco della sua attività pisana Niccolini si dedicò però soprattutto alle pitture parietali, che, sebbene oggi purtroppo quasi tutte perdute o indecifrabili, è tuttavia ancora possibile ricostruire almeno parzialmente.

Una prova precoce, di cui resta testimonianza grafica, è relativa ad un lavoro di cui paradossalmente non resta traccia nei *Ricordi* redatti dall'artista. Nel 1788 la Comunità di Pisa prese la decisione di arricchire la chiesa dei Santi Vito e Ranieri, posta sul Lungarno nei pressi degli arsenali, con un affresco che celebrasse San Ranieri che, secondo la tradizione, qui era deceduto. Il piccolo oratorio era stato del resto completamente trasformato, e più niente aveva dell'antica fisionomia medievale, e dunque l'affresco recitò un ruolo doppio: devozionale, certamente, ma anche decorativo, dal momento che fu l'occasione per arricchirne il piccolo interno con delle quadrature. I progetti giunti sui tavoli dei membri della Comunità – che sul tempio esercitava il patronato - furono due: quello di Pasquale Cioffo, onnipresente ormai in città in queste faccende, e il giovanissimo allievo Niccolini. Ovviamente a spuntarla fu il primo (il cui disegno fu approvato il 7 febbraio 1789), che presentò una ornamentazione molto sobria, un finto altare, uno di quelli che il Napoletano aveva dipinto già altrove. Il progetto di Antonio, ne resta il disegno (Fig. 12), fu invece più ambizioso, in quanto era pensato per trasformare tutta la parete di fondo dell'oratorio, o forse tutte quante le pareti, con quadrature che manifestavano una intonazione molto ricca, estranea agli esempi locali dei fratelli Melani e di Bartolomeo Busoni (tra i leaders pisani in questa materia), per orientarsi invece verso esempi fiorentini, alla Jacopo Chiavistelli per intenderci[13].

Tuttavia a Niccolini fu dato un riconoscimento. Approvato il progetto del Cioffo, del vano centrale del finto altare si occupò Giovanni Battista Tempesti, che vi affrescò una importante *Morte di San Ranieri* (oggi completamente distrutto). Secondo la testimonianza del Benci, il fondale architettonico di questo affresco fu lasciato al talento del Niccolini[14], che, tra i lavori dei suoi due maestri

---

10 Archivio di Stato di Pisa (ASP), *Comune D* 170, cc. 132-33, 23.12.1789 (ma v. anche c. 144, 25.2.1790 per un ulteriore pagamento). Il palazzo è stato completamente ricostruito dopo l'ultima guerra.

11 ASP, *Comune D* 1145, 15.11.1790.

12 ASP, *Comune D* 1145, 4.5.1791.

13 RENZONI 1999.

14 1782. *Il Teatro del Re* 1987, p. 104: "Talché nel quadro del Tempesti, che rappresenta la morte di S. Ranieri, e che fu collocato nella chiesa di S. Vito lungo l'Arno, tutte le parti architettoniche vi furono dipinte dal Niccolini, quando aveva solo undici anni". Ovviamente Benci erra circa l'età del pittore, che nel 1789 ne aveva 17.

lasciati nel piccolo tempio, fu gratificato (e consolato) con una partecipazione che almeno ebbe il merito di far parlare di lui, e di mostrare la considerazione in cui era tenuto dai suoi maestri[15].

Intorno a quegli anni Niccolini probabilmente affrescò alcune stanze di quel solenne palazzo posto sui lungarni di Pisa, modernamente detto Giuli o, adesso, Blu, che dal 1789 fino al 1807, quindi nel pieno degli anni pisani del pittore, fu la residenza della famiglia Bracci Cambini[16].

Non conosciamo con esattezza l'anno del suo intervento, che probabilmente dovette precisarsi agli esordi degli anni Novanta, quando l'artista sappiamo che iniziava ad essere coinvolto in imprese per nulla secondarie. L'incontro con i Bracci fu il risultato di una precedente impresa svolta nel "grandioso" palazzo del magnate livornese Bevilacqua ("passava per avarone, e fu meco generosissimo"), posto a Fornacette, nel Pisano, vicino all'argine dell'Arno, al centro di un vasto possedimento e di un bel giardino. Abitando nei pressi (possedeva una villa a Caprona) "il cavaliere Braccia" si entusiasmò di quei lavori a tal punto da coinvolgere Antonio prima per la villa di Caprona ("Ma la villeggiatura di Caprone fu un perditempo per me"), eppoi nel palazzo di Pisa[17].

Comunque sia, fu lo stesso Niccolini, nell'elencare i suoi lavori di pittura a Pisa, a ricordare come egli avesse esercitato il proprio talento pittorico nel bel palazzo sul lungarno dei Bracci. Il palazzo, attualmente sede della Fondazione Pisa, ha subito negli anni numerosi passaggi di proprietà e altrettante trasformazioni, che hanno mutato l'aspetto settecentesco dell'edificio. Tuttavia in alcune stanze è tuttora possibile ammirare delle decorazioni a finti panneggi e velari, che possono essere attribuiti al pittore sanminiatese. In particolare pensiamo al grande salone centrale al piano nobile (Fig. 13), e ad alcune stanze di minor consistenza al piano superiore (Figg. 14-5), dove il vasto dispiegarsi delle tende, ora dipinte come spesse, altre come garze leggerissime, anticipa in modo assolutamente ineludibile progetti di maggiore definizione formale, di più alta e matura qualità, che Niccolini disegnerà negli anni successivi, durante il lungo e proficuo soggiorno napoletano, così come documentato da numerosi disegni conservati negli archivi della capitale campana.

La qualità un poco discontinua dei panneggi pisani induce però a proporre un'attribuzione chiaroscurata, perché le mani sembrano davvero diverse: più pesanti quelle del salone, più leggere e perfino aggraziate quelle dei piani superiori, circostanza che consente di ipotizzare una esecuzione di quelle decorazioni come frutto della bottega di Pasquale Cioffo, dove il giovane Niccolini come sappiamo si era formato[18].

Furono probabilmente quelli gli anni di preparazione dell'emancipato ruolo artistico di Antonio, che nel 1794 venne chiamato a dipingere le scene del tetro dei Coraggiosi di Pomarance, mentre il successivo quelle del teatro di Pescia che,

---

15 Tutte le decorazioni, compresa la pala del Tempesti, sono andate distrutte nell'ultima guerra. Sulla vicenda v.: RENZONI 1999.

16 RENZONI 2009, pp. 149-52.

17 MANCINI 1980, pp. 378-79. Il cavalier Braccia è probabilmente da identificare in Filippo Bracci Cambini, colui che poi acquisterà il palazzo sul lungarno di Pisa: BIZZOCCHI 2001, p. 107.

18 Su questi affreschi cfr. BURRESI 2011, pp. 65-66 (che giustamente corregge una mia precedente proposta di vedere la mano del Niccolini nella decorazione di una porta a piano terra del palazzo, da attribuire invece come suggerito dalla studiosa a Pasquale Cioffo). Su Cioffo: RENZONI 2020.

a dar retta al biografo Antonio Benci, furono un tale successo, da essere celebrate dai pesciatini in modo fragoroso, "accompagnandolo [Niccolini] in trionfo e con gran numero di torce alla sua abitazione"[19]. È sarà probabilmente dalla metà degli anni Novanta in poi che andranno situati i numerosi interventi che egli eseguì in un cospicuo numero di palazzi magnatizi pisani, che è ancora possibile identificare, ma non molto di più: Pesciolini, Rosselmini, Lucarelli, Cicconi, Montanelli[20].

Secondo la testimonianza di Antonio Benci si sarebbe trattato di un complesso d'interventi di altissimo livello, che speriamo che in qualche misura possano tornare visibili, perché la sensazione è quella di aver altrimenti perso un vero patrimonio: "Vedesi tuttavia nella città di Pisa alcune sale da lui in quel tempo dipinte ove non si può desiderare maggior effetto di una vera prospettiva. Bisogna toccare la superficie del muro per giudicarla piana, cotanto rilevano gli edificii e le colonne ivi dipinte"[21]. Una capacità prospettica che allineava le ricerche di Antonio sulla scia dei grandi quadraturisti sei-settecenteschi, resa vitale dal supporto di una cultura teorica per niente banale e improvvisata: nell'ottobre del 1798 il Nostro scrisse da Pisa al pesciatino Innocenzo Ansaldi perché gli restituisse, qualora come riteneva non gli fosse stata più utile, l'opera di Ignazio Pozzo[22]. Era il segno di un aggiornamento che non seguiva solo le strade delle botteghe, ma anche il conforto dei libri scritti e pensati, e un interesse per le formule più complesse del quadraturismo barocco.

Fu comunque sia una serie davvero densa d'interventi che fu resa possibile perché, nonostante la giovane età, Niccolini mise bottega per conto proprio assai presto, appena uscito dagli atelier di Tempesti e Cioffo, circondandosi di una nutrita brigata di collaboratori, alcuni capaci di una discreta carriera autonoma. Il Bigoli, identificabile nel cortonese Domenico Bigoli premiato nel 1793 all'Accademia di Firenze[23]; il Ciabatti, identificabile nel doratore Ascanio Ciabatti, assai attivo a fianco degli ebanisti; l'altrimenti ignoto Matteini, e infine Antonio Luzi, "quello che più tardi si distinse ne' suoi dipinti alla Corte di Firenze, e che infelicemente uscì di senno"[24].

A questi si deve poi aggiungere il fratello Giuseppe Romolo, tra tutti sicuramente il più dotato, che, secondo una testimonianza di Carlo Lasinio, fu un personaggio non da poco, in quanto abile "nel genere di vedute, ed architettura", nel cui campo dimostrò di essere "cognitissimo per la sua celebrità in architettura teatrale, in quello d'appartamento, ed in vedute. Cognitissimo in molte Accademie, non ho mai parlato con artista di merito sia francese, inglese, italiano, o d'altre nazioni, che da essi non fosse conosciuto il suo nome, e le opere sue"[25].

---

[19] TOSCANO 2013 (che segnala anche il suo non meglio precisato lavoro nel casino dei Nobili di Volterra). Da segnalare anche il suo intervento nel Teatro dei Risvegliati di Pistoia, dove "vi colorì diverse scene molto belle": TOLOMEI 1821, p. 125. Per la citazione: *Il teatro del Re* 1987, p. 104.

[20] MANCINI 1980, p. 379.

[21] Le parole sono quelle di Benci nella sua *Vita di Antonio Niccolini*: *Il teatro del Re* 1987, p. 104.

[22] PELLEGRINI 2008, p. 475. Si trattava del fortunatissimo testo redatto in due volumi con bellissime tavole, stampato a Roma nel 1693 e 1700: *Perspectiva pictorum et architectorum*.

[23] "Gazzetta Toscana" n. 40, 1793, p. 158.

[24] MANCINI 1980, p. 379.

[25] LUCCHESI 1993, p. 495. Per un profilo assai essenziale della sua attività pisana: RENZONI 1997, *ad vocem*.

Il 31 marzo del 1792 l'artista venne pagato dai Prini per il suo lavoro "della pittura del medesimo fatta nello scenario del giardino" nella villa di Pontasserchio[26]", attualmente di difficile identificazione, ma che si concretizzò anche nel progetto di decorazione del salone della villa, condotta con i consueti velari e tendaggi, di cui resta un disegno[27] (Fig. 16). Soddisfatti di questi lavori, le carte d'archivio ci restituiscono anche il senso di un apprezzamento che fu senz'altro profondo, dal momento che i Prini conservarono nelle loro collezioni alcuni disegni di Antonio[28]. Fu lo sviluppo di un rapporto intenso, privilegiato, che servì probabilmente da caposaldo per i successivi interessi del Niccolini in campo teatrale, come vedremo.

Incoraggiato da questi successi, nel 1793 Niccolini fece richiesta all'Ordine dei cavalieri di S. Stefano per poter diventare insegnante di disegno architettonico presso l'Istituto della carovana, che era una scuola concepita per contribuire alla formazione dei giovani cavalieri. Non vinse, ma la circostanza è ugualmente interessante non solo perché ribadì come i suoi interessi, e talenti, si orientassero verso la pittura di quadratura; ma anche perché nella richiesta egli dichiarò di aver già decorato due stanze "Del quartier nuovo" del palazzo Reale, nientemeno[29].

Quali fossero queste stanze è difficile dire, anche a causa dei gravi danni causati al palazzo dalla seconda Guerra mondiale; tuttavia recentemente la sua mano è stata riconosciuta nel soffitto di una stanza a piano terra con *Quattro divinità greche* (*Era, Mercurio, Atena, Venere*), e in quella, attigua, una sala ottagonale con *Baccanti e putti*[30]. Si tratta di decorazioni di buona tenuta qualitativa, ma sulle quali è lecito esprimere dubbi circa l'attribuzione, perché, come detto, l'impegno del Niccolini documentato dalle carte e dalle testimonianze risulta estraneo alla pittura di figura, e - se escludiamo le *Vedute* - sembrerebbe essersi orientato esclusivamente verso la quadratura.

Finalmente, verso la fine del secolo, il talento di Niccolini andò sempre di più indirizzandosi verso l'architettura, attitudine nobilitata dall'essere stato eletto nel 1798 Maestro di Architettura presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze[31]. Del resto Niccolini stesso, nelle sue note autobiografiche, ricordava che in età imprecisata, ma verosimilmente verso la fine egli anni Ottanta, l'importante imprenditore edile Antonio Toscanelli, avendo apprezzato i lavori pittorici svolti dall'artista col Cioffo, decise di assumerlo per fargli dipingere il suo palazzo, e tanto ne rimase soddisfatto da condurlo con sé sui cantieri delle numerose fabbriche che aveva in costruzione, imparando in mezzo alla calce e sulle impalcature il mestiere dell'architetto[32]. Grazie a questa formazione sul posto, proseguiva il Nostro "Mi slanciai con difficilissime pruove. Le scale aperte sostenute da colonne

26 Archivio Privato Prini (AFP), 204 R, 31.3.1792

27 Il disegno è passato sul mercato antiquario assieme ad un gruppo di progetti di ristrutturazione della villa, appartenenti a mani diverse: RENZONI 2014.

28 ASP, *Franceschi Galletti* 23, aff. XXVII. Si trattava di due disegni con *Vedute teatrali*.

29 ASP, *Ordine di S. Stefano* 345, aff. 118. Aut. S. d. (ma del 1793). V. anche RENZONI 1990, p. 86.

30 *Il Settecento* 2011, pp. 91-4, schede di B. Moreschini. Tra l'altro l'attribuzione è esplicitamente il frutto di un giudizio stilistico; operazione impervia, dal momento che mancherebbero i termini di paragone sicuri.

31 ZANGHERI 1999, p. 188, in data 28 marzo.

32 MANCINI 1980, p. 378. Nessuna delle decorazioni pittoriche di palazzo Toscanelli è riconducibile al Niccolini, ma l'edificio è stato molto rimaneggiato nel XIX secolo (la citazione è tratta dalla c. 2).

di Casa Mosca, e del cavalier Montanelli: Indi il vestibolo del Teatro mi valsero ad essere riguardato come Architetto"[33].

A giudicare del bellissimo scalone di palazzo Mosca (oggi sede degli uffici comunali e unito a palazzo Gambacorti), scandito da eleganti colonne doriche (Figg. 17-8), Niccolini era assolutamente aggiornato sull'architettura toscana coeva, finendo qui con l'esprimersi nelle formule di un classicismo denaturato e sottile, che abbandonarono i ghiribizzi barocchi per inserirsi invece nella gora dell'architettura del fiorentino Gaspare Maria Paoletti.

Quanto agli interessi per il teatro, ne accennavamo in precedenza, verso la fine del secolo cominciarono a sostanziarsi di occasioni decisive. Il 10 ottobre 1798 Antonio, assieme ad un altro giovane architetto pisano destinato ad una brillante carriera in Toscana (Alessandro Gherardesca), presentò all'Accademia dei Costanti, che era subentrata ai Prini nel possesso del primo teatro cittadino, un articolato progetto per "ingrandire cioè, e migliorare il Regio teatro della Vostra illustre Accademia", nella convinzione che "l'oggetto principale della costruzione dei moderni teatri non differisce in nessuna parte dall'antico scopo di renderla comoda agli spettatori, e leggiadria…"[34].

Il progetto venne inoltrato per le vie ufficiali all'Accademia, e venne analizzato dei membri della stessa nel dicembre del 1798[35], ma non se ne fece di nulla, forse perché i costi sembrarono troppo sostenuti (Figg. 19-21). Tuttavia il progetto dei due giovani architetti probabilmente risultò carente anche sotto l'aspetto formale, come un frutto ancora acerbo. La facciata ad esempio risultava eccessivamente sviluppata in senso orizzontale, e le era stata assegnata una conformazione stilistica che faceva del prospetto di un teatro una cortina muraria poco peculiare, che sarebbe stato facile confondere con quella di un palazzo privato. E la cavea era priva di quegli ornamenti, di quelle eleganze formali, che forse i Costanti si sarebbero aspettati di trovare[36].

Per nulla scoraggiato, nel nuovo secolo Niccolini sempre più approfondì la ricerca teatrale, grazie anche agli importanti lavori che nel frattempo, come vedremo, stava ottenendo nei teatri livornesi, che gli permisero di ottenere significativi lavori anche a Pisa: nel 1803 in quel teatro dei Costanti che era stato al centro dei suoi interessi, fu uno di coloro che realizzarono gli apparati scenografici de *Il trionfo di Giuditta*, un'opera di Alessandro Guglielmi su testo di Metastasio[37].

La messa in scena del dramma metastasiano cadde nel mezzo di una questione più grande. L'Accademia dei Costanti, che come abbiamo visto si era rifiutata di ristrutturare il teatro secondo il progetto di Gherardesca e Niccolini, si trovò a dover fare i conti con un teatro malconcio, che necessitava urgentemente di nuove decorazioni e abbellimenti, specie in vista della luminara triennale di S. Ranieri, che avrebbe portato a Pisa gran concorso di pubblico e le autorità reali.

33 MANCINI 1980, p. 378.

34 Si tratta di un progetto raccolto in un *Album* indirizzato dai due architetti "Alli Nobili Signori Accademia Costanti", costituito da 9 carte rilegate più una sciolta, con relazione introduttiva, pianta del vecchio teatro, piante, sezioni, prospetti del nuovo. L'Album è conservato a Palazzo Blu nelle collezioni della Fondazione Pisa, s. n. i. : *Palazzo Blu* 2010, pp. 445-51 (scheda di S. Renzoni).

35 ASP, *Teatro Rossi* 3, c. 12, 27.11.1798.

36 RENZONI 2002.

37 *Il trionfo* 1803. Nell'occasione Antonio collaborò col fratello Giuseppe e con Giuseppe Spampani

Dalle carte d'archivio si ricava che i lavori, specie quelli al palco reale, vennero assegnati allo steso Niccolini, e consistettero essenzialmente in lavori pittorici. La questione finì però col provocare contrasti tra i Costanti e il Nostro. Niccolini aveva infatti prolungato la propria permanenza a Firenze (probabilmente per gli impegni accademici e professionali, che si facevano molto intensi[38]), trascurando così i lavori pisani, che segnavano preoccupanti ritardi. Come il 30 aprile 1804 ebbe a scrivere il segretario dei Costanti, Flaminio Dal Borgo, allo stesso artista, il palco Regio appariva trascurato e stava compromettendo la fama di persone serie di cui gli accademici potevano vantarsi. Siccome nel giugno la corte tornava a Pisa, era bene che vi tornasse prima Niccolini, in modo da terminare i lavori necessari in anticipo sulle celebrazioni[39]. Del resto, come segnalano le carte d'archivio, il lavoro assegnato al Niccolini fu molto più impegnativo del pur impegnativo palco Reale, in quanto avrebbe dovuto riguardare anche il soffitto, il sipario, il vestibolo, i palchi[40].

A questo scopo, in una seconda lettera il Dal Borgo comunicò al Niccolini e "ai di lei compagni essere necessario che il lavoro di pittura da eseguirsi nei Regi Palchi sia interamente compiuto per il giorno 9 dell'entrante giugno", e fino a quel giorno gli sarebbe stato vietato di abbandonare il lavoro[41]. Anzi, nelle carte non destinate al pittore si precisò che se entro il 9 giugno Niccolini "e compagni" non avessero finito i lavori, il Commissario di Pisa Gherardo Maffei avrebbe sollecitato i Costanti ad usare le maniere forti[42].

Maniere che forse furono usate e che ebbero il loro effetto positivo perché, come risulta da un Memoriale di Giovanni Vincenzo Cosi Del Voglia, le feste in onore di S. Ranieri si conclusero come previsto in teatro, che risultò essere "vagamente illuminato, [e] che incontrò la soddisfazione della corte e degl'innumerevoli forestieri e per il gusto ancora della nuova pittura, scenario e ornamento, opera di un certo giovine Antonio Niccolini"[43].

Il lavoro del Niccolini andò quindi ben oltre il riassetto del palco Reale, e da un bel disegno autografo sappiamo come egli alla fine avesse condotto a termine la volta intera del teatro raffigurandovi le *Nove Muse*[44] [Fig. 22]. Fu una scelta efficace e premonitoria, perché poi sviluppata dal Nostro non solo a Livorno, ma soprattutto a Napoli.

I lavori furono molto complessi e articolati, in quanto Niccolini finì col proporre anche interventi strutturali alla parte architettonica del teatro, evidente-

---

38 Niccolini "in Firenze nella suntuosa magione del filoellenico Eynard, sul lato occidentale dell'Arno, lo facevano avere ad artista principe, che più di altri sapevano cogliere il bello e accoppiarlo al sontuoso": DE LUCA 1854, p. 109. A Firenze dipinse anche nel palazzo della marchesa Berti e nel teatro del palazzo della contessa d'Albany: MUZII 1997, p. 63.

39 Per la vicenda cfr. ASP, *Teatro Rossi* 37, c. 2, 26.12.1803; c. 7, 26.3.1804 e 6.4.1804; cc. 9-10, 30.4.1804

40 GARBERO ZORZI-ZANGHERI 1992, p. 75. Antonio s'impegnava ad eseguire i lavori con la collaborazione del fratello.

41 ASP, *Teatro Rossi* 37, c. c. 11, 2.6.1804.

42 ASP, *Teatro Rossi* 9, 1.6.1804.

43 BARSANTI 2001, p. 175.

44 GIANNETTI 1997, pp. 75, 86: il disegno, è firmato e datato 1804. Per l'identificazione del soggetto v. anche POLLONI 1837, pp 54-5 n.

mente memore della proposta a suo tempo fatta col Gherardesca.

In effetti dalle carte d'archivio emerge che ad inizio Ottocento l'architetto pisano Torpé Donati fu incaricato di esaminare i disegni che Antonio Niccolini, questa volta assieme a Cosimo Rossi, aveva di nuovo prodotto per il "riattamento, ed ingrandimento del loro Regio Teatro", perché, continuava il Donati "procedessi a formare un nuovo disegno per tale oggetto", che evidentemente, ma questo non viene esplicitamente detto, non avevano convinto. E comunque Donati fornì certo nuove proposte ma, si lamentava, dal momento che oltre un anno dopo, nell'aprile del 1804, "i progetti sono andati in fumo, essendo quasi terminati i nuovi lavori, che si vanno facendo" (quelli che abbiamo visto condotti da Niccolini), Donati si accontentava, ma pare con qualche difficoltà, di essere ricompensato per il tempo che aveva inutilmente speso nel redigere piante e disegni[45].

Per consentire l'esecuzione dei lavori il teatro venne chiuso addirittura per quattro mesi, giusto per "eseguire la pittura del soffitto della platea, delle pareti di questa, del vestibolo e del nuovo sipario", e Niccolini, come detto, propose ben altro, "in particolare una non meglio precisata variazione al palco regio e l'apertura di due lunette nell'arco del proscenio che avrebbero dovuto, a suo dire, rendere più armonico il teatro ..."[46].

La decisione di ridipingere il teatro era stata presa dai Costanti nel gennaio del 1804, e tutto ruotò attorno a due fulcri: il soffitto e il palco regio, che dovevano essere ridipinti e ristrutturati, circostanza che non mancò di creare qualche preoccupazione, perché ci si chiese se questo pur indispensabile intervento non avrebbe eccessivamente ridotto la capienza del teatro, sottraendogli alcuni palchi adiacenti quello sovrano. Il disegno tuttavia sembrò "vago e bene immaginato", e Niccolini poté giocare su questo consenso per prender tempo, a Firenze[47].

Come detto, l'attività artistica di Niccolini sempre più s'intrecciava alle vicende teatrali sui palcoscenici di Livorno, dove il suo impegno fu gratificato da confronti assai stimolanti, e probabilmente da adeguate parcelle, nonostante continuasse ad abitare a Pisa, nella centralissima via Tavoleria[48], ovvero nella stessa strada dove aveva abitato Giovanni Battista Tempesti. Del resto a Pisa, è lui stesso che ce lo dice, Niccolini prese a frequentare assiduamente la casa di Gaetano Coltellini (dove "Adunavasi in Pisa ogni sera la gioventù più allegra della Città"), "mio intrinseco amico", attor comico e fratello del poeta drammatico Abate Marco Coltellini, successore di Metastasio a Vienna, e cugino carnale della pittrice Costanza Coltellini[49]. Fu un altro segnale non solo dello spazio che si era ricavato in città, ma anche dei suoi ormai strutturati interessi teatrali.

45 ASP, *Teatro Rossi* 9, Aff. 105, 7.4.1804. Cosimo Rossi sarà da identificare nel cospicuo architetto pistoiese Cosimo Rossi Melocchi.

46 SAINATI 1997, pp. 49-51.

47 ASP, *Teatro Rossi* 3, c. 34, 9.1.1804; *Teatro Rossi* 9, 28.3.1804; 7.6.1804. Tra l'altro i lavori di abbellimento del teatro comportarono la necessità di rivalersi almeno parzialmente sui possessori dei palchi, circostanza che causò mugugni e rinunce: *Teatro Rossi* 9, ottobre 1804. Del resto i lavori di ristrutturazione, che ufficialmente iniziarono il 15.2.1804, costrinsero i proprietari dei palchi a trasferire altrove, sebbene provvisoriamente, i mobili: R. Lami, D. Sassetti, *Il teatro R. Rossi di Pisa e la sua storia*, Firenze 2006, p. 7.

48 ASP, *Teatro Rossi* 9, aff. 44, c. n. 72, 26.12.1805.

49 MANCINI 1980, p. 379.

Ed è proprio da Livorno che Niccolini scrisse ad un ignoto membro dell'Accademia dei Costanti per avvertirlo di avergli spedito un campione di tela di Bologna (anche se di qualità non eccellente, ma non ce ne erano altre disponibili), "per l'esecuzione del sipario". Addirittura non sapeva neppure se ne avessero in quantità sufficiente, e allora consigliava di "riscontrare" le misure col sipario vecchio[50]. Senza contare, aggiungeva Niccolini in una seconda lettera, che si doveva trovare il luogo sufficientemente grande per poter dipingere il sipario, sebbene una volta assicurato il convento di S. Silvestro "non importa di cercare altri locali [...] perché in caso che non vi entri tutto non è gran male pur che si abbia la libertà di serrare"[51].

Questi interessi del Niccolini rivolti verso l'architettura e la scenografia non lo distolsero però definitivamente dalla pittura su parete, anzi, a poco prima del suo congedo pisano, agli anni ultimi del suo soggiorno toscano, si deve una delle sue imprese pittoriche più interessanti.

Tra il 1803 e il 1804 l'artista eseguì infatti delle pitture parietali per la villa di Pugnano della famiglia Roncioni. I lavori furono piuttosto articolati, perché se è vero che nel gennaio del 1804 ricevette un pagamento a saldo di alcune pitture, nel maggio successivo ne ricevette un secondo, segno che, per l'appunto, gli impegni furono scanditi nel tempo[52]. Queste pitture sono state giustamente individuate in quelle elegantissime che decorano una stanza al piano terra della villa (Fig. 23), costituite da finti drappi adagiati sulle pareti che, secondo una tecnica consolidata di Niccolini, lasciavamo intravedere dei rilievi sottostanti, tratti in questo caso dalle *Antichità di Ercolano*[53]. Come ricordava Antonio Benci, Niccolini "in alcuni salotti, ove fece leggiadri gruppi di figure, poiché non gli parevano queste ben disegnate, ei sopra vi dipinse una tela alquanto trasparente e sì al vero consimile, che ingannava i nuovi spettatori, inducendogli ad accostarsi al muro per discoprire le quasi nascoste figure"[54]. Forse il biografo intendeva cose proprio come queste di Pugnano.

Per una presunta contiguità stilistica e compositiva, di recente alla mano di Niccolini è stata assegnata anche la decorazione del teatrino posto all'interno del palazzo Della Seta, nel cuore di Pisa, analogamente impostata su ampi tendaggi scanditi da finte figure[55]. La qualità tuttavia delle pitture è ben lontana dai vertici di villa Roncioni, e semmai a noi sembra possibile attribuirgli una più modesta grafia, riferibile all'ampia scuola di Niccolini, niente di più. Del resto il motivo della decorazione con ampi ricaschi di tende fu assai diffuso tra Sette e Ottocento, ed anche Pisa ne vanta una serie discreta di esempi, quanto basta insomma per consigliare una certa cautela attributiva.

50 ASP, *Teatro Rossi* 9, Aff. 44, 22.2.1805.

51 ASP, *Teatro Rossi* 9, Aff. 44, 2.2.1806. La questione del sipario rimase in effetti in sospeso per la difficoltà di trovare gli spazi necessari, visto che servivano ben 300 braccia di tela: si pensò anche al palazzo della Conventuale dei Cavalieri stefaniani, ma non se ne fece di nulla, perché "occupato dalle truppe francesi": ASP, *Teatro Rossi* 37, c. 30, 15.2.1805; c. 46, 7.1.1806; c. 48, 26.1.1806.

52 Archivio Privato Prini (APR), c. 59, 21. 1. 1804; c. 113, 21.5.1804. V. anche GIUSTI-RASARIO s. d., p. 58, n.

53 CIAMPI 1998, p. 191. V. anche *Il Settecento 2011*, p. 169,

54 *Il teatro de Re* 1987, p. 104.

55 *Il Settecento 2011*, pp. 124, scheda di B. Moreschini. Ma v. anche AGOSTINI-PANAJIA 2001, pp. 8-10.

Gli ultimi anni del soggiorno toscano videro Niccolini lavorare intensamente a Livorno, dove fu molto attivo in campo teatrale, ma con interessi che dilagarono anche nella pittura privata, dal momento che la sua consolidata maestria in campo scenografico gli fecero ottenere ulteriori e variate commissioni private, come quella per la villa livornese del marchese Berth ("Svariate e vive dipinture")[56].

A Livorno ebbe poi la fortuna di fare un grande incontro, che gli cambiò letteralmente il punto di vista artistico, e fu quando, è lui stesso che lo racconta, "Capitò in Livorno a dipingere le scene il celebre cavalier Fontanesi e accorsi per vederle. E aimè! sclami! I dipinti cioffeschi sono larve!, Queste sono cose vere"[57]. L'incontro con lo scenografo emiliano Francesco Fontanesi ebbero così il potere di suggerirgli come abbandonare una concezione della quinta scenica statica e concepita come un fondale, alla maniera del Cioffo, per una scena dinamica, praticabile e ricca di contenuti prospettici, che agli occhi del Niccolini costituì la conclusione, il coronamento, di quegli studi che, ne abbiamo accennato, aveva messo a punto sui testi e le tavole di Andrea Pozzo.

I frequenti soggiorni livornesi si conclusero al declinare del 1806, quando dipinse assieme al pittore livornese Giuseppe Maria Terreni il gran velario della volta del teatro degli Avvalorati, che a giudicare dalle descrizioni doveva essere all'antica, ma che ci pare riprendesse e sviluppasse le sperimentazioni sulla decorazione a panneggi ampiamente sperimentate a Pisa e nel suo territorio, e che servirono da prototipo per la successiva e magnifica volta poi dipinta nel teatro San Carlo a Napoli[58].

In quello stesso periodo, sempre a Livorno, Antonio assieme al fratello Romolo dipinse le scene per il balletto di *Andromeda e Perseo* per l'inaugurazione del teatro Carlo Lodovico, ideato dal celebre coreografo napoletano Gaetano Gioia. La collaborazione fu assai feconda, perché agli esordi dell'anno successivo Antonio raccolse l'invito del coreografo di recarsi a Napoli, per un periodo che avrebbe dovuto non eccedere l'anno. Vi rimase fino alla morte[59]. Ma questo è un altro capitolo.

Tuttavia il rapporto di Niccolini con Pisa non s'interruppe col suo trasferimento a Napoli, e così il suo interesse per il teatro, che tanto lo aveva tenuto occupato durante i suoi anni giovanili. Nel 1823 Antonio tornò in Toscana per un breve soggiorno (e forse questa è una notizia sfuggita ai biografi), e sostò anche a Pisa, e le carte pisane registrarono la sua presenza che riaccese speranze, perché "circa l'ingrandimento del teatro di Pisa [...] dipenderà l'effetto dall'architetto Niccolini venuto recentemente da Napoli". Probabilmente, anche questa volta, le idee del Niccolini sul suo amato teatro furono destinate a rimanere sulla carta[60].

56 DE LUCA 1854.

57 MANCINI 1980. Su questo v. anche LAZZARINI 1989, pp. 73-5.

58 Per la descrizione del velario: MAZZONI 1989, p. 94; v. anche E. GARBERO ZORZI 1989, pp. 55. Sulla negativa accoglienza da parte del pubblico livornese: DAL CANTO 1992, p. 38.

59 TOSCANO 2013.

60 ASP, *Ordine S. Stefano* 2126, c. 654, 30.4.1823.

Le fotografie n. 13, 14, 15 e 19, 20, 21, vengono pubblicate per gentile concessione della Fondazione Pisa, che ringraziamo.

Bibliografia

Agostini A., Panajia, *Una "privata conversazione": l'Accademia Roncioni e Vittorio Alfieri*, Pisa 2001.

Anthal Rondoni E., Matteoli A., *Un architetto sanminiatese oggi dimenticato*, in *Bollettino degli Euteleti della città di San Miniato,* LIX (1978), 47, pp. 103-105.

Barsanti D., *I Cosi Del Voglia. Ascesa e decadenza di una famiglia nobile pisana attraverso l'Ordine di S. Stefano*, Pisa 2001.

Bizzocchi R., *In famiglia. Storie di interessi e affetti nell'Italia moderna*, Bari 2001.

Burresi M., *"Venti giorni … bastevoli mi furono per divenire uno scenografo. La vita a Pisa di Antonio Niccolini*, in *Il Settecento. Affreschi nel. Territorio sanminiatese e pisano*, a c. di M. Burresi, B. Moreschini, Pisa 2011, pp. 63-73.

Ciampi L., *Pisa fuori di Pisa. Appunti sulla cultura artistica del territorio tra diciottesimo e diciannovesimo*, in *L'immagine immutata. Le arti a Pisa nell'Ottocento*, a cura di R. P. Ciardi, Pisa 1998, p. 191.

Dal Canto F., *Giuseppe Maria Terreni. La vita e la produzione artistica (1739 – 1811)*, Livorno 1992.

De Luca F., *Cav. Antonio Niccolini,* in "Annali civili del regno delle Due Sicilie", vol. LI, 1854, pp. 108-10.

Garbero Zorzi E., *Alcune considerazioni sui teatri livornesi*, in *La fabbrica* 1989, pp. 51-64.

Garbero Zorzi E., Zangheri L., (a cura di), *I teatri storici della Toscana. Pisa e provincia. Censimento documentario e architettonico*, Roma 1992.

Giannetti A., *Gli anni in Toscana 1772-1807*, in *Antonio Niccolini architetto e scenografo alla Corte di Napoli (1807-1850)*, cat. della mostra (Firenze-Napoli 1977) a c. di A. Giannetti e R. Muzii, Napoli 1997, p. 40.

Giusti A, Rasario G., *Per le ville pisane*, Pisa s. d.

Il Settecento 2011. *Il Settecento. Affreschi nel territorio sanminiatese e pisano*, a c. di M. Burresi, B. Moreschini, Pisa 2011.

Il Teatro del Re 1987. *Il Teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, a c. di G. Cantone, F. C. Greco, Napoli 1987.

Il trionfo 1803. *Il trionfo di Giuditta o sia la morte di Oloferne. Dramma sacro per musica da rappresentarsi in Pisa nel Regio teatro della Nobile Accademia de' Costanti la Quaresima 1803*, Pisa 1803.

La fabbrica 1989. *La fabbrica del "Goldoni". Architettura e cultura teatrale a Livorno (1658-1847)*, cat. della mostra di Livorno (1989), Venezia 1989.

Lami R., Sassetti D., *Il teatro R. Rossi di Pisa e la sua storia*, Firenze 2006.

Lazzarini M.t., *Decorazione teatrale e scenografica in Livorno dalla fine del XVIII alla prima metà del XIX secolo*, in *La fabbrica* 1989, pp. 73-81.

Lucchesi G., *Carlo Lasinio e le "scritte" nascoste nelle sue incisioni degli affreschi del Camposanto*, in "Bollettino Storico Pisano", LXII, 1993, pp. 383-97.

Mancini F.*, Scenografia napoletana dell'Ottocento. Antonio Niccolini e il Neoclassico* , Napoli 1980, pp. 375-84.

Mazzoni S., Il Teatro degli Avvalorati, in *La fabbrica* 1989, pp. 91-105.

Muzii R., *Le decorazioni e gli arredi*, in *Antonio Niccolini architetto e scenografo alla Corte di Napoli (1807-1850)*, cat. della mostra (Firenze-Napoli 1977) a c. di A. Giannetti e R. Muzii, Napoli 1997, p. 63.

Palazzo Blu 2010. *Palazzo Blu. Le collezioni*, Pisa 2010.

Pellegrini E., *Settecento di carta. L'epistolario di Innocenzo Ansaldi*, Pisa 2008.

Pisa 1991. *Pisa. Iconografia a stampa dal XV al XVIII secolo,* Pisa 1991.

Polloni B., *Catalogo delle opere di pittura modelli in gesso ed altri oggetti riuniti nella I. e R. Accademia di Belle Arti di Pisa* …, Pisa 1837.

Renzoni S., *Cioffo, Donati, Formichi, Tempesti: le vicende settecentesche di Villa Prini di Pontasserchio in un gruppo di disegni inediti*, in "Bollettino Storico Pisano", LXXXIII, 2014, pp. 203-25.

Renzoni S., *Giovanni Battista Tempesti*, Pisa 2021.

Renzoni S., *Il Settecento, l'Ottocento*, in F. Paliaga S. Renzoni, *Storia illustrata della pittura a Pisa. Dal Seicento all'Ottocento*, Pisa 2016, pp. 63 – 167.

Renzoni S., *La pittura a Pisa e le decorazioni del palazzo tra Sette e Ottocento*, in *Palazzo Blu. Restauro d'arte e cultura*, a cura di F. Redi, Pisa 2009, pp. 143-81.

Renzoni S., *L'insegnamento artistico a Pisa presso l'Istituto della Carovana (1775-1800)*, in "Quaderni Stefaniani" (supplemento), n. 9, 1990, pp. 79-94.

Renzoni S., *Noterelle su Antonio Niccolini, Pasquale Cioffo, Giovan Battista Tempesti e la decorazione della chiesa dei SS. Vito e Ranieri*, in "Bollettino Storico Pisano", LXVIII, 1999, pp. 129-33.

Renzoni S., *Per Pasquale Cioffo, quadraturista e scenografo napoletano nella Toscana del Settecento*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato", n. 87, 2020, pp. 327-57.

Renzoni S., *Pittori e scultori attivi a Pisa nel XIX secolo*, Pisa 1997.

Renzoni S., *Un promemoria per Antonio Niccolini, il Teatro dei Costanti, e qualcosa su Alessandro Gherardesca*, in *Alessandro Gherardesca. Architetto toscano del Romanticismo (Pisa, 1777-1852)*, cat. della mostra a c. di G. Morolli, Pisa 2002, pp. 151-60.

Sainati F., *Teatro Rossi. Lo splendore e l'abbandono*, Pisa 1997

Tolaini E., *In Guatolongo, dalle barbacane medievali alla distruzione della prima Cittadella*, in *La Fortezza di Pisa dal Brunelleschi al Giardino Scotto. Storia e restauro*, a c. di D. Andolfi e R. Pasqualetti, Pisa 2009, pp. 10-25.

Tolomei F., *Guida di Pistoia per gli amanti delle Belle Arti*…, Pistoia 1821.

Tongiorgi Tomasi L., Tosi A., Tongiorgi F., *La Toscana descritta. Incisori e viaggiatori del '700*, Pisa 1990

Toscano M., voce A. N. in "Dizionario Biografico degli Italiani", Roma 2013, *ad vocem*.

Zangheri L., *Gli accademici del disegno. Elenco cronologico*, Firenze 1999.



Fig, 1: *Veduta del Lung'Arno di Pisa*.



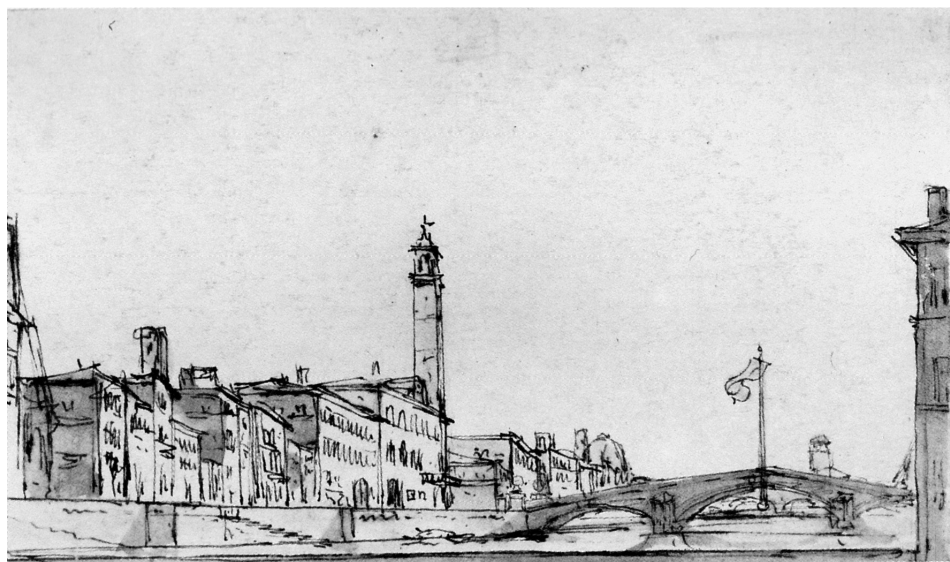
Fig, 2: *Veduta delle Logge del Borgo di Pisa*.



Fig, 3: *Veduta della Fortezza di Pisa*.



Fig, 4: *Veduta di Pisa fuori della Porta alle Piagge*.



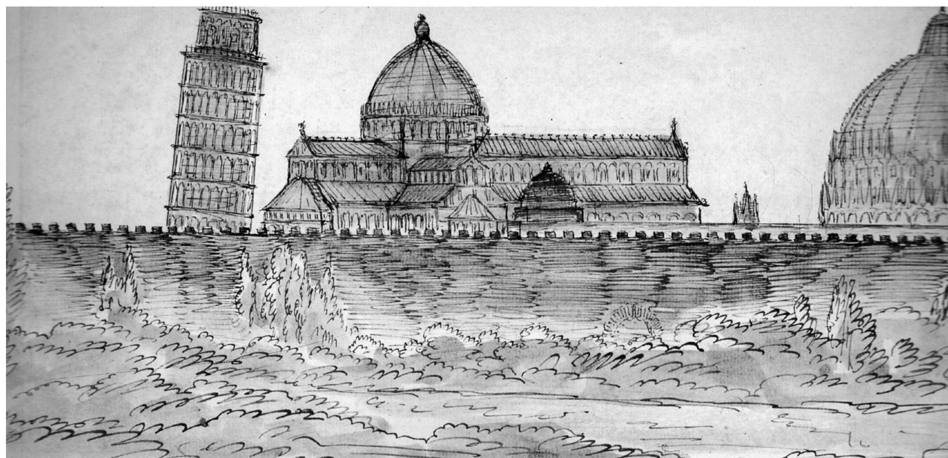
Fig, 5: *Veduta dei lungarni di Pisa col ponte di Mezzo.*



Fig, 6: *Veduta dei lungarni di Pisa.*



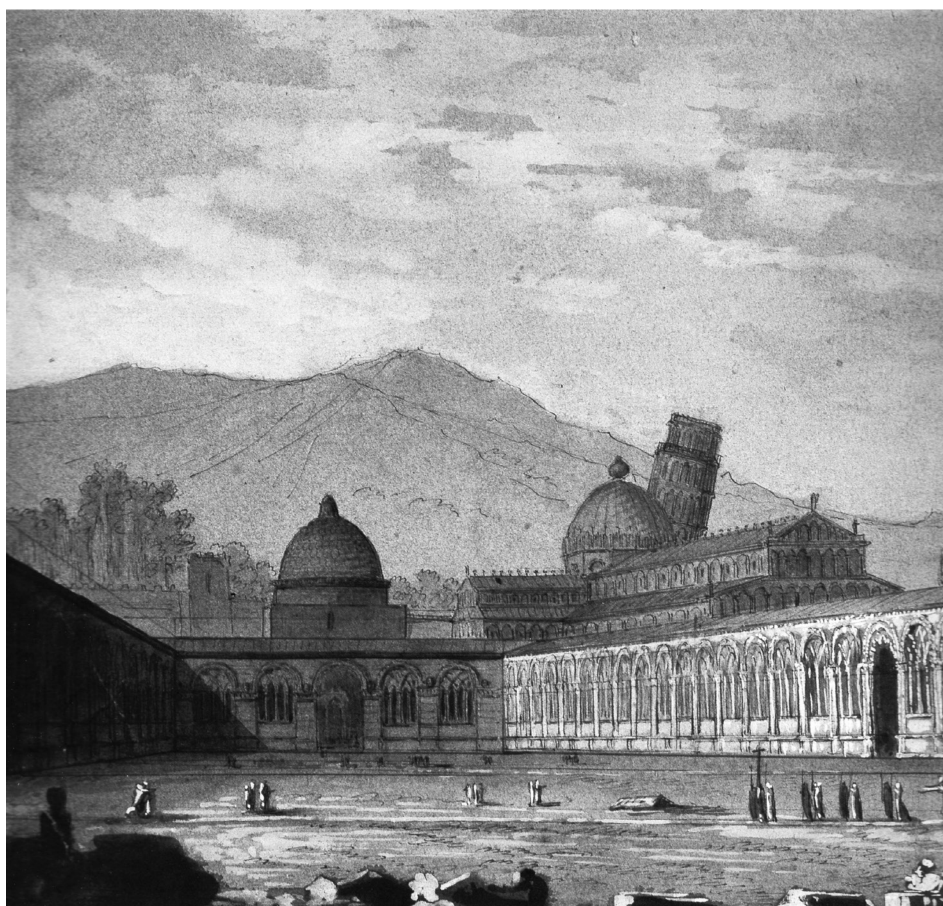
Fig, 7: *Veduta dei lungarni di Pisa, con Cittadella e chiesa della Spina.*



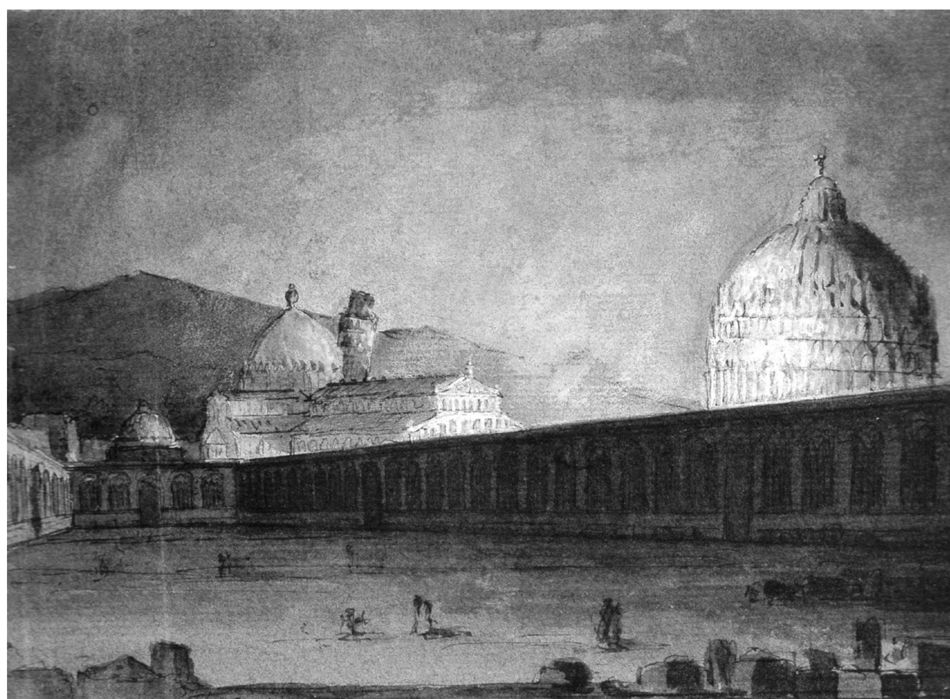
Fig, 8: *Veduta di piazza del Duomo di Pisa da dietro le mura.*



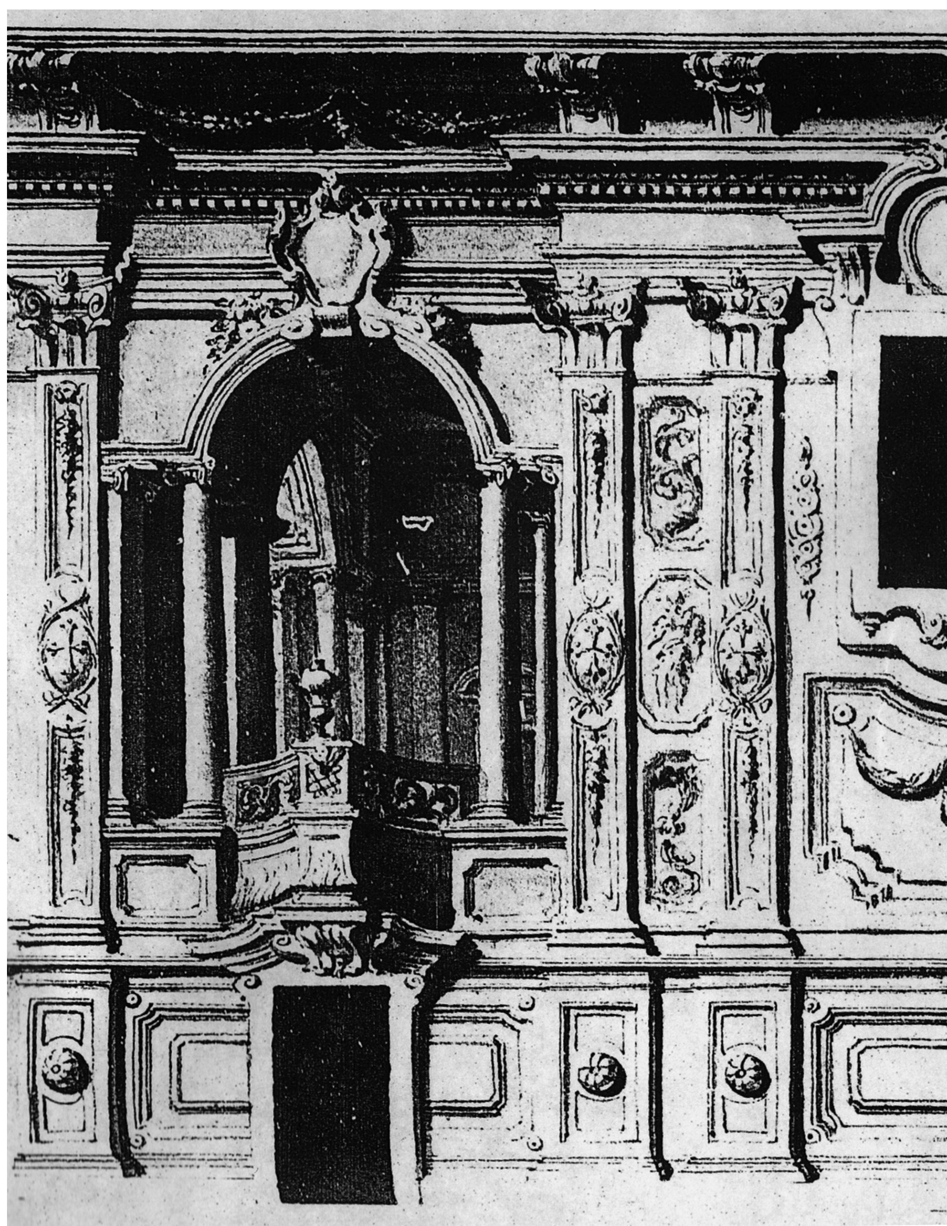
Fig, 9: *Piazza del Duomo di Pisa.*



Fig, 10: *Camposanto vecchio di Pisa.*



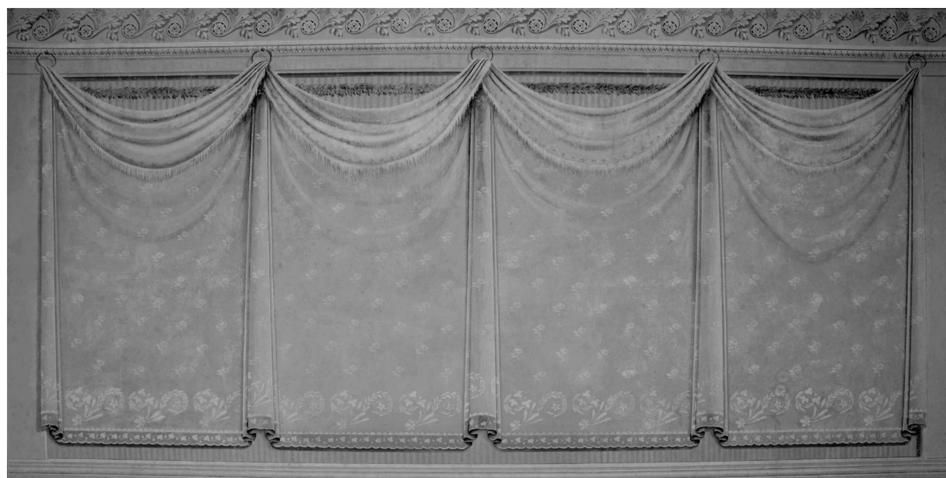
Fig, 11: *Camposanto vecchio di Pisa.*



Fig, 12: Progetto decorazione dell'oratorio nei Santi Vito e Ranieri, a Pisa.



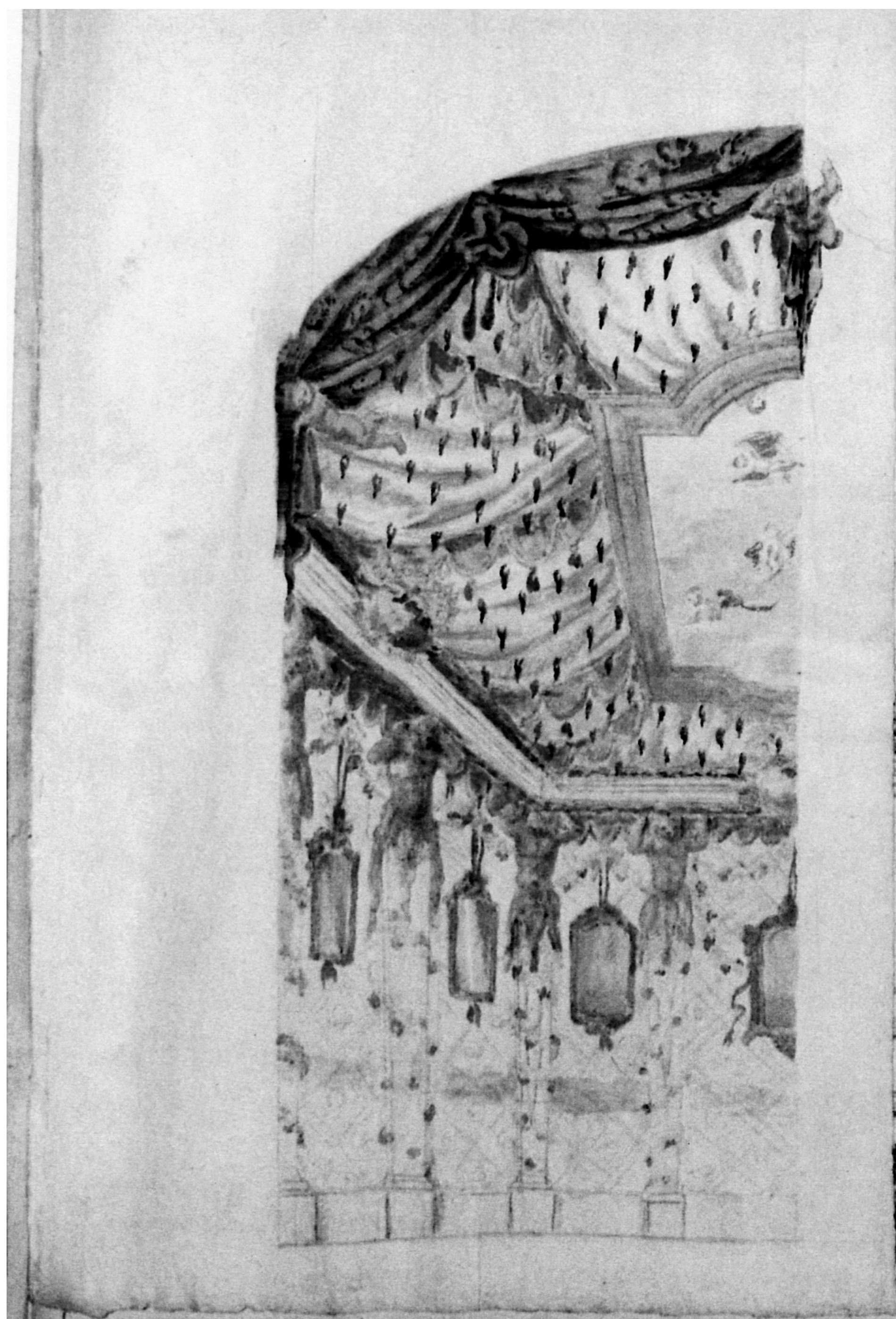
Fig, 13: Sala della Musica, Pisa, palazzo Blu *(Proprietà Fondazione Pisa).*



Fig, 14: Decorazione parietale, Pisa, palazzo Blu *(Proprietà Fondazione Pisa).*



Fig, 15: Decorazione parietale, Pisa, palazzo Blu*(Proprietà Fondazione Pisa)*.



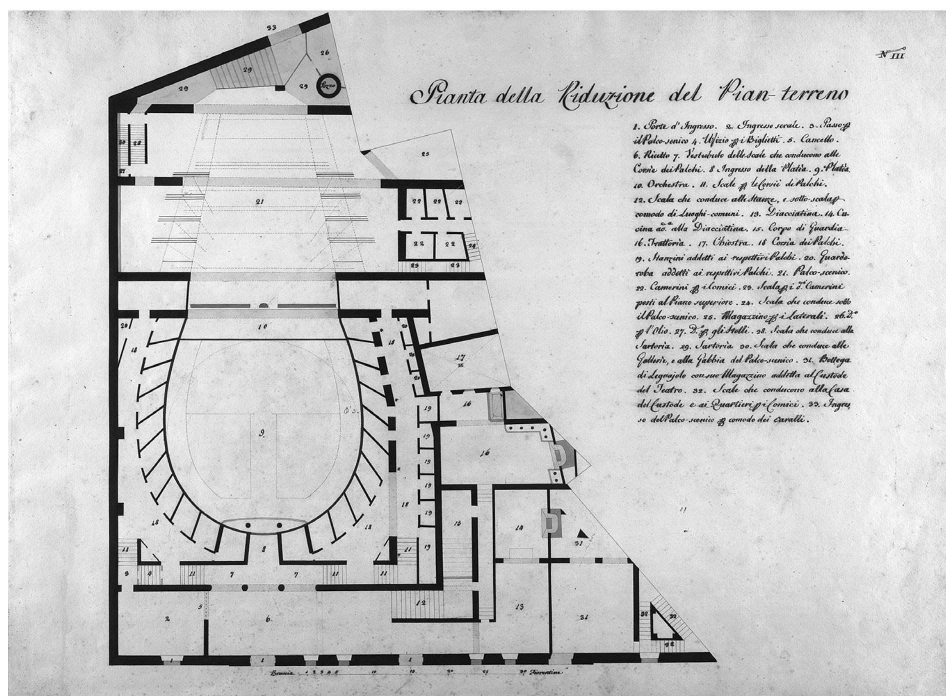
Fig, 16: Disegno per decorazione del salone di villa Prini a Pontasserchio.



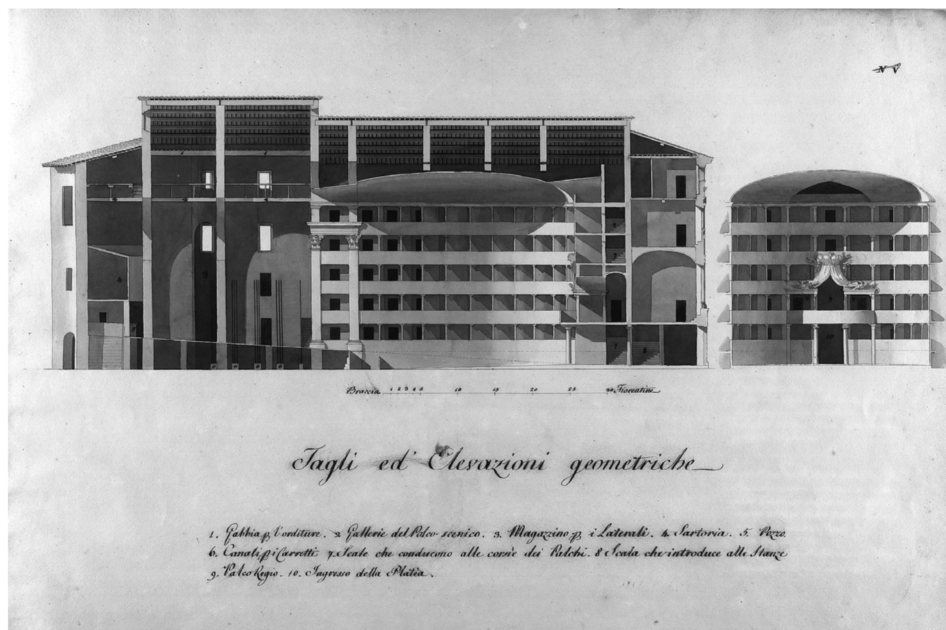
Fig, 17: Scalone di palazzo Mosca, Pisa.



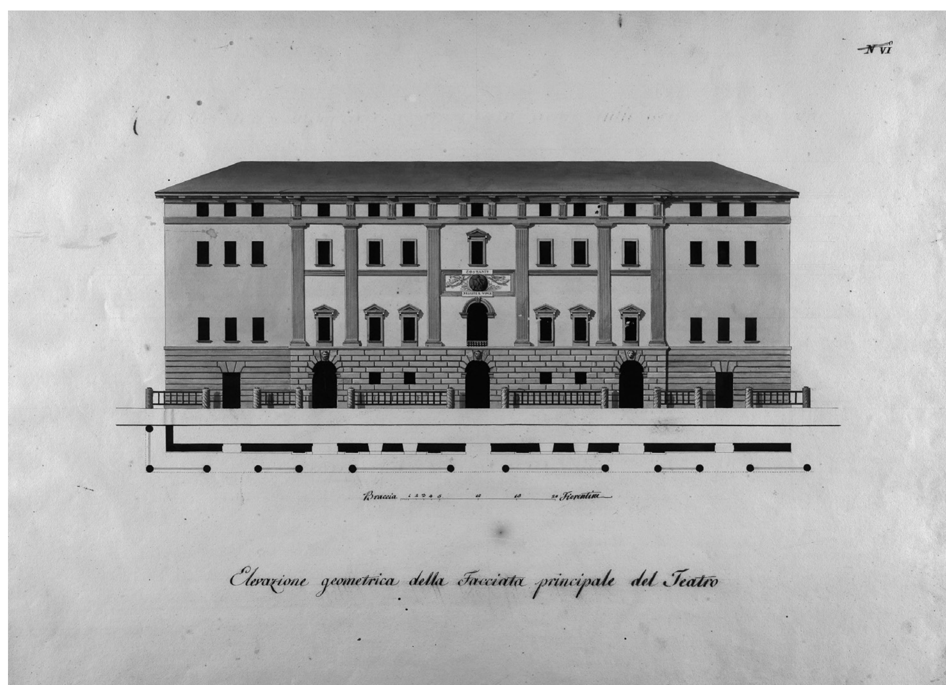
Fig, 18: Scalone di palazzo Mosca, Pisa.



Fig, 19: *Album* riduzione teatro dei Costanti a Pisa, pianta *(Proprietà Fondazione Pisa).*



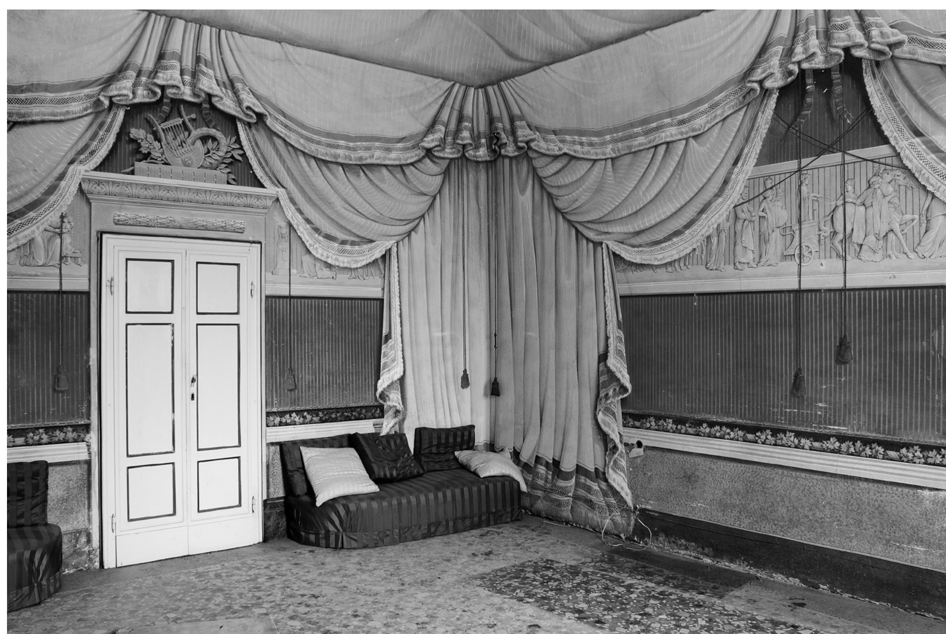
Fig, 20: *Album* riduzione teatro dei Costanti a Pisa, pianta *(Proprietà Fondazione Pisa).*



Fig, 21: *Album* riduzione teatro dei Costanti a Pisa, pianta *(Proprietà Fondazione Pisa).*



Fig. 22: Disegno per soffitto del teatro dei Costanti.



Fig, 23: Decorazione parietale di una stanza, villa Roncioni a Pugnano.

La collezione d'arte dei Ricasoli al palazzo del Ponte alla Carraia

FABIO SOTTILI

Le sale di palazzo Ricasoli al Ponte alla Carraia[1] (fig. 1) già prima del 1590 ospitarono un'importante collezione, oggi dispersa, di sculture antiche, preziosi arazzi, tele di Raffaello, Bugiardini e Salviati, sculture di Michelangelo e Giambologna. Infatti secondo il Bocchi[2] nel cortile interno (fig. 2) si trovavano sei "teste di rilievo bellissime" all'interno di tondi, un *Orfeo* e un *Apollo* antichi di marmo mischio, oltre ad un *Nettuno* di Francesco Camilliani[3], mentre in cima alla rampa delle scale troneggiava un busto femminile romano, di dimensioni maggiori rispetto al naturale. Entrati nel salotto rivolto verso mezzogiorno si ammiravano otto quadri "moderni" intervallati da emblemi nobiliari, e tre sopraporte: una raffigurante la *Storia di Eliodoro*, la seconda esprimente una *Carità*, e la terza la *Parabola dei Vignaioli*. Nella camera posta ad angolo sul lungarno si trovava un ottagono ad intarsio ligneo con "figure bellissime, che col pennello paiono colorite" e un *San Giovannino*, copia realizzata per il vescovo Ricasoli dall'originale di Raffaello che era in possesso di Giovan Maria Benintendi; invece una camera attigua era abbellita da una *Madonna col Bambino, Sant'Elisabetta e San Giovannino*, sempre di Raffaello. Nel salone aperto verso Borgo Ognissanti si conservavano due teste classiche (un ritratto di Scipione l'Africano e un Antonino Pio), una sopraporta con alcune figure a olio tratte da un cartone di Michelangelo (forse quello della famosa *Battaglia di Cascina*), e una tela eseguita da Giuliano Bugiardini (ma non completata) su disegno di Fra Bartolomeo raffigurante il *Ratto di Dina*, citata da Vasari[4]. Nel piano nobile vi era anche una cappella riccamente adornata con una *Deposizione* di Francesco Salviati e un *Cristo in croce* in bronzo del Giambologna.

A costituire la collezione fu Giovan Battista di Simone Ricasoli (1504-1572), vescovo di Cortona dal 1538 e poi di Pistoia dal 1560, uomo erudito, sovente occupato in ambascerie, e persona di fiducia del granduca Cosimo presso la corte papale[5] (fig. 3). Committente illustre, a lui si deve nel 1553 la volontà di decorare le tre facciate del palazzo al Ponte alla Carraia con episodi di storia antica affrescati da Francesco Pagani, allievo di Andrea del Sarto: questi risultavano già danneggiati alla fine del Cinquecento quando si mostravano in parte ancora visibili alcune figure di imperatori romani, un fregio con trofei, un Giove e una Giunone[6].

---

1 Su questo palazzo vedi Ginori Lisci 1972, vol. 1, pp. 157-160.

2 Bocchi 1591, pp. 103-107.

3 Fino ad un decennio fa il cortile di palazzo Ricasoli esponeva un *Giasone col vello d'oro* di Pietro Francavilla proveniente da palazzo Zanchini, ora al Bargello (cfr. Pegazzano 2002).

4 Vasari 1845-1848, vol. 2, parte terza, Firenze 1848, pp. 105-106.

5 Passerini 1861, pp. 73-80.

6 Bocchi 1591, p. 103. Il vescovo Ricasoli promosse anche la costruzione di un proprio palazzo in via

Delle opere d'arte da lui raccolte non se ne conoscono i destini.

Il *San Giovannino nel deserto* era copia del notissimo quadro di Raffaello oggi agli Uffizi (fig. 4) che ebbe una grande fortuna nei secoli passati[7], attestata dalle numerose repliche antiche. Purtroppo la *Madonna col Bambino, Sant'Elisabetta e San Giovannino*, indicata come opera di Raffaello, risulta di difficile individuazione[8]: il Bocchi[9] la descrive come una Vergine che tiene in collo Gesù Bambino, mentre Sant'Elisabetta "sopra un caldano asciuga un panno bianco" e San Giovannino "al fuoco, come fanno i fanciulli, sembra di scaldarsi".

Per quanto riguarda il quadro del Bugiardini col *Ratto di Dina*, sappiamo che era stato dipinto ad olio su tela ma risultava incompleto. Rimase nella quadreria dei Ricasoli fino al momento della vendita pubblica di opere del palazzo di Ponte alla Carraia avvenuta nel XVIII secolo, quando fu acquistato dal pittore Ignazio Hugford, e da questi successivamente venduto a Joseph Smith, console inglese a Venezia: da quel momento se ne sono perse le tracce[10]. Del *Ratto di Dina* si conosce una replica autografa dello stesso Bugiardini, che nel 1737 è ricordata nell'inventario di quadri appartenenti a Rodolfo II, passata poi nel 1784 al Kunsthistorisches Museum di Vienna dove tuttora è conservata (fig. 5).

La *Parabola dei Vignaioli* si pensa invece che possa essere individuabile nella tavola di collezione privata (le dimensioni 130x132 cm corrisponderebbero con quanto riportato negli inventari Ricasoli) attribuita a Francesco Ubertini detto il Bachiacca (fig. 6), o una sua replica[11].

Uno dei pochi dipinti di cui è stato possibile accertare la provenienza dalla collezione Ricasoli è il *Compianto sul Cristo morto* di Bartolomeo Fancelli[12], copia del prototipo del Perugino realizzato per le clarisse del convento di Santa Chiara attualmente conservato a Pitti, e riconoscibile nella "Sconficcazzione di Nostro Signore in tavola" (le misure potrebbero essere compatibili) conservato per due secoli nella galleria della dimora di Ponte alla Carraia[13] (fig. 7).

Soltanto con gli inventari seicenteschi di palazzo Ricasoli si attesta nella guardaroba dell'esistenza di un parato di otto arazzi illustranti la *Vita di Coriolano*

San Gallo, per il quale si consiglia la consultazione di Poli/Piccini/Brunetti 1973, e di Jonietz 2011.

7 Il dipinto (inv. 1890, n. 1446), nonostante sia ricordato da Vasari e dagli inventari del museo come autografo di Raffaello, attualmente non si considera eseguito (o almeno completato) dal pittore urbinate ma da un suo collaboratore di bottega, che deve aver lavorato su una composizione ideata dal maestro fra il 1517 ed il 1518. Il *San Giovannino* Ricasoli dovette essere realizzato prima del 1568, anno dell'uscita del prototipo dalla raccolta Benintendi. Su questo cfr. Henry/Joannides 2012, con bibliografia precedente.

8 Analizzando gli inventari di Casa Ricasoli sembra di poter essere certi che si trattava di un dipinto su tavola di circa 150x120 cm.

9 Bocchi 1591, p. 105.

10 Turi 1994; Turi 1995.

11 Cfr. la scheda di Francesca Baldassari in Berti/Luzzetti 2008, pp. 54-57. Di questo quadro è stata rinvenuta una replica dipinta su una tavola di dimensioni simili (128x129,5 cm), passata dal mercato antiquario parmense nel 1993, e assegnabile ad un pittore fiorentino del XVI secolo. Anche nella quadreria della famiglia De' Nobili nel 1578 si trovava una "vendemmia" in tela del Bachiacca (Vasetti 2015, pp. 26-27).

12 Si tratta di una tempera e olio su tavola, di dimensioni 172x138 cm, firmata e datata 1507, oggi appartenente ad una collezione privata fiorentina. Si consulti in proposito Fumi Cambi Gado 2005.

13 Firenze, Archivio Ricasoli Firidolfi (da ora ARF), filza 65, ins. 3, s.n.; ARF, filza 65, ins. 12, c. 2r.

con figure al naturale, e di 13 arazzi quali sopraporte con medaglioni illustranti la *Storia di Sansone*, oltre a due portiere con lo stemma del vescovo Ricasoli[14]: evidentemente commissionati anch'essi da Giovan Battista Ricasoli, soltanto nel Settecento una parte andò a caratterizzare la sala d'angolo fra il lungarno e Ponte alla Carraia (strategicamente con l'affaccio più ameno) che infatti venne rivestita per mezzo di quattro arazzi esprimenti la *Storia di Coriolano*[15].

Oltre a questi, una grande tavola con l'*Ebbrezza di Noè* e due monumentali "Storie degli antichi romani" (una con l'episodio di *Nerone che ripudia Ottavia*) su tela[16] attestano che il decoro artistico delle sale principali era incentrato su soggetti dell'Antico Testamento e su temi della storia romana - accompagnati da reperti della classicità -, in linea col gusto moralizzante e antiquariale della curia papale.

A partire dal 1674 nei documenti Ricasoli appare registrata una piccola statuetta di una figura maschile in ginocchioni, ma senza un braccio, realizzata in terracotta dipinta di bianco per simulare il marmo, e attribuita a Michelangelo[17]: si ritiene fosse un bozzetto per una commissione medicea (l'*Ercole e Caco* per Palazzo Vecchio?) e che pertanto anche questa provenisse dal nucleo artistico radunato dal vescovo Ricasoli.

Tutte le opere più importanti della raccolta, composta da circa centocinquanta pezzi, erano ospitate nel quartiere di rappresentanza posto al piano nobile del palazzo, raggiungibile dallo scalone monumentale, e costituito dall'infilata di quattro sale con affaccio verso il ponte e verso Borgo Ognissanti.

I beni di monsignor Giovan Battista Ricasoli passarono a Giuliano di Pietro Ricasoli (1553-1590), lodato cortigiano mediceo e fondatore del priorato di Firenze, a cui si deve la costruzione del noto casino posto di fronte al palazzo, con annessa terrazza e giardino (oggi non più esistenti) che verranno particolarmente celebrati nei secoli successivi[18] (fig. 8). Dopo di lui la proprietà diventò del figlio Giovan Battista (1580-post 1620) che nel 1602 subentrò al fratello Francesco nel priorato di Firenze, e venne investito dell'abito dei cavalieri di Santo Stefano nello stesso anno in cui sposò Virginia di Orazio Rucellai. Quest'ultima, erede dei Rucellai e dei Della Casa, portò molte ricchezze ai Ricasoli, e il di lei fratello, Luigi Rucellai, chiamando alla successione il nipote Orazio (figlio della sorella), lo obbligò ad aggiungere il suo cognome a quello dei Ricasoli (fig. 9).

L'erede fu quindi Orazio di Giovan Battista Ricasoli (1604-1673)[19]: paggio mediceo e sedicente allievo di Galileo (notizia falsa in realtà), da Ferdinando II venne eletto gentiluomo di camera, fu incaricato di varie ambascerie, divenne precettore di suo figlio Francesco e soprintendente della Biblioteca Laurenziana (1657). Nel 1670 fu confermato nel ruolo di gentiluomo di camera da Cosimo III. Ottenne l'elezione a gran connestabile dell'Ordine di Santo Stefano nel

[14] ARF, filza 65, ins. 3, s. n.

[15] ARF, filza 65, ins. 12, c. 1v; ARF, filza 53, ins. 4, c. 2v; ARF, filza 21, ins. 27, s. n.

[16] ARF, filza 53, ins. 4, c. 2r.

[17] ARF, filza 65, ins. 3, s.n.; ARF, filza 65, ins. 12, c. 1v; ARF, filza 21, ins. 27, s. n. Mentre nel Seicento risultava presente nella libreria del palazzo, durante il secolo successivo il modelletto in terracotta andò ad abbellire la galleria posta sul lungarno.

[18] Cfr. Sottili 2014.

[19] Passerini 1861, pp. 84-91.

1656, dopo che dal 1620 era diventato priore dell'assemblea fiorentina. Illustre erudito, e console dell'Accademia fiorentina nel 1653, fece parte dell'Accademia della Crusca di cui più volte ricoprì il ruolo di arciconsole in quello stesso decennio: venne conosciuto all'interno dell'Accademia con l'appellativo di *Imperfetto* e la sua impresa rappresenta un disegno in matita rossa corretto con midolla di pane, arricchito dal motto "Per ammenda"[20] (fig. 10). Sposato nel 1632 con Maria Felice del senator Luigi Altoviti (deceduta nel 1699), ebbe come erede il figlio Luigi (1639-1704).

Con Orazio Ricasoli Rucellai il palazzo di famiglia iniziò ad essere affittato a nobili inquilini visto che i suoi impegni lo portavano spesso lontano da Firenze, e così fra il quarto e il quinto decennio del XVII secolo divenne la residenza del marchese Fabrizio Colloredo prima, e del marchese Filippo Niccolini poi[21]: in tale periodo il palazzo venne spogliato della sua raccolta artistica, lasciando invece col suo nobile arredo la loggia che lo fronteggiava, aperta su un elegante giardino all'italiana. All'"orto" del palazzo, sito dalla parte opposta della strada, si accedeva dalla loggia (fig. 8) che nel 1636 esponeva due alberi genealogici (Ricasoli e Rucellai), quattro quadri con fanciulli nudi, altri quattro rappresentanti paesi, e tre piccole statue di marmo collocate su piedistalli dipinti con gli stemmi dei Ricasoli; a fianco della loggia un salotto, e il relativo camerino, erano abbelliti da nove tele con vedute di paesaggio[22]. Infine un busto di marmo effigiante Giuliano Ricasoli, posto sopra la porta del terrazzo soprastante, celebrava la figura del committente che aveva voluto arricchire il palazzo di famiglia con quest'area verde.

Alla morte di Orazio Ricasoli Rucellai (1673), i suoi beni passarono inizialmente al figlio Luigi, e successivamente (1704) all'altro figlio Giovan Battista (morto nel 1718). Da questi diventarono proprietà del nipote Ugo Maria di Luigi (1683-1754), ultimo del suo ramo[23].

Il palazzo venne nuovamente abitato dagli esponenti della famiglia Ricasoli fra la metà del Seicento e il 1754: vi fu quindi esposta un'importante collezione d'arte composta da centinaia di dipinti, sculture (antiche e moderne), arazzi e mobili sontuosi, costituitasi ampliando la raccolta del vescovo cinquecentesco, e purtroppo oggi non più presente.

La quadreria dei Ricasoli in età barocca rese ancora più sontuosa la già illustre raccolta rinascimentale, andando ad affollare le pareti degli ambienti del primo

[20] Cfr. Ciardi/Tongiorgi Tomasi 1983, pp. 318-319; Caroti 2001, pp. 27-50; Rossi 2007, pp. 116-118.

[21] Sottili 2014, pp. 190-193.

[22] All'epoca di Orazio Ricasoli Rucellai la "camera dell'orto" esponeva un quadro grande con un *San Giovanni Evangelista*, due paesini tondi, una piccola tela con "Nostro Signore cercato da Giudici", e una *Conversione di San Paolo* di piccolo formato, mentre nel salotto vi erano conservati cinque quadri di paesi, un grande dipinto con *Susanna*, e un altro raffigurante una *Notte*; infine nella loggia vi si trovavano gli alberi genealogici di Casa Ricasoli e Rucellai, quattro paesaggi, un grande quadro di un *Cupido*, quattro dipinti esprimenti "scherzi di bambini", e l'effigie di un poeta (ARF, filza 53, ins. 4, cc. 11r-v).

[23] Durante questi decenni l'Ordine di Santo Stefano riuscì ad ottenere che si ipotecassero gli immobili dei Ricasoli per mancanze alla rendita del priorato di Firenze dopo la morte di Orazio, fino a quando Giovan Francesco del senatore Giovanni Ricasoli (1686-1765), erede di Ugo di Luigi, fece causa contro l'Ordine pisano ottenendo così che i 5/6 della proprietà fossero afferenti a lui, ed il sesto restante "alla Religione".

piano rivolte verso il prospetto principale e verso sud in sale che avevano un'affaccio ineguagliabile sul "nobile spettacolo, col fiume d'Arno, co' bellissimi palazzi quasi in sembianza di teatro, che sono oltra la riva, il rendono insiemente [sic] magnifico, e sovrano"[24]. L'infilata di sale aveva il suo inizio dal salotto verso Parione, per poi entrare nella sala dei ritratti e delle statue (celebrante la famiglia e la latinità), continuare nella sala degli arazzi (detta anche la "sala di cantonata"), e trovare la sua apoteosi nella galleria affacciata sul lungarno, interamente tappezzata di quadri, concludendosi poi nel "gabinettino" con le opere di piccolo formato.

La collezione divenne riflesso delle scelte artistiche della corte medicea, infatti celebrava i più importanti esponenti della pittura seicentesca fiorentina (Bilivert, Stefano Della Bella, Pignoni, Dolci, Noferi, Bonechi, Scacciati) e ospitava i pittori che si erano trasferiti in Italia dal Nord Europa diventando gli artisti dei granduchi (Suttermans, Mehus, Reschi, e svariati, ma anonimi, autori fiamminghi).

I più prestigiosi nomi della pittura e della scultura dei secoli XVI e XVII erano stati acquistati in originale (Raffaello, Bugiardini, Bachiacca, Salviati, Camilliani, Giambologna, Passignano, Santi di Tito, Rutilio Manetti, Pietro Lauri, Luca Giordano) e in copia (Raffaello, Bassano), dimostrando una predilezione per la scuola fiorentina e veneziana (episodicamente è rappresentata anche quella senese, napoletana e francese). Le pareti poi accoglievano un gran numero di tele con nature morte, fiori, animali, paesaggi, battaglie, e scene di genere (Reschi, Scacciati, Van Plattenberg, Van Laer), nonché ritratti di Casa Medici e Ricasoli (Suttermans, Della Bella, e Van Dyck forse). I soggetti più ricorrenti erano comunque quelli di ambito religioso oppure a tema storico. La collezione ospitava anche un buon numero di tele prive di un autore.

Nella collezione dei Ricasoli gli artisti con le maggiori presenze erano Reschi, Bonechi e il Bamboccio, ma soprattutto generici pittori fiamminghi, esecutori di quadri con vedute, marine e battaglie.

Carlo Dolci veniva abitualmente scelto per la dolcezza e la sensualità delle sue immagini sacre, ed infatti qui era presente in una piccola versione su rame della *Santa Rosa da Lima* eseguita dalla figlia Agnese[25] replicando una fortunata tavola eseguita dal padre e oggi alla Galleria Palatina (fig. 11) oppure l'effigie dell'ovale della pinacoteca Rambaldi, mentre Livio Mehus veniva apprezzato come pittore di soggetti di ambito religioso (i Ricasoli possedevano un *Annuncio ai pastori* dipinto da questo artista). Del Bonechi, ammirato per le sue eleganze classiciste, si conservavano quattro *Baccanali*.

Diverse sono le opere alle quali vengono attribuite paternità altisonanti, ma che invece potrebbero essere ricondotte a scolari o copisti: esemplificativi sono i quadri di Raffaello, Bassano, Poussin, e Van Dyck.

Molti erano i ritratti, sia di famiglia, sia costituenti serie di uomini illustri, sia effigi dei regnanti medicei, ma purtroppo di pochi gli inventari rivelano la paternità artistica, come il *Ritratto di Ferdinando II* eseguito da Justus Suttermans e il *Ritratto di Cosimo III a cavallo* di Stefano Della Bella del 1660 circa: di quest'ultimo, raffigurante il giovane granduca in groppa ad un cavallo bianco e attualmen-

24 Bocchi 1591, p. 103.
25 Sull'attività di Agnese Dolci si rimanda al testo di Benassai 2015, pp. 152-153.

te irrintracciato, esistono vari disegni preparatori[26], fra cui il bel disegno a matita, inchiostro e acquerello, passato recentemente a Parigi all'asta Christie's del 24 Marzo 2021 quale lotto 22 (fig. 12).

Dei disegni appartenuti ai Ricasoli si segnala quello in chiaroscuro del Passignano conservato nel XVIII secolo all'interno del "gabinettino" delle opere di piccolo formato, riconosciuto nel foglio degli Uffizi col *Banchetto di Ester e Assuero*[27] (fig. 13), della cui provenienza Ricasoli testimonia Giuseppe Pelli Bencivenni a fine Settecento[28], e nato quale studio compositivo per la grande tela venezianeggiante ora al Kunsthistorisches Museum di Vienna[29].

[26] Del dipinto rimane memoria in quattro disegni conservati all'Ermitage, al Louvre e nella Syz collection. Cfr. Langedijk 2013, vol. I, pp. 592-593; Klemm 2013, p. 278, n. 8.

[27] Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 864 F. Il disegno dimostra l'influenza della produzione grafica di Palma il Giovane. Cfr. Petrioli Tofani 1982, p. 84.

[28] Firenze, Archivio della Biblioteca della Galleria degli Uffizi, ms. 463, ins. 10, *Catalogo delle pitture della R. Galleria compilato da Giuseppe Bencivenni già Pelli Direttore della medesima. Parte I*, c. 31. Il direttore degli Uffizi nel 1775 segnala la presenza nei corridoi degli Uffizi di un quadro raffigurante "La cena di Assuero sotto un magnifico loggiato, colla veduta di Babilonia. Di Domenico Cresti detto il Passignano. Lume da alto a …. Alto b. 2.12, largo b. 3.10. Nella collezione del Gabinetto dei Disegni vi è il pensiero originale di questo quadro nel vol. IX dei Piccoli n. 65, che fu lasciato per legato a S.A.R. dall'abate Zanobi Ricasoli nel 1777". Nel libro che analizza la genealogia della famiglia (Passerini 1861, p. 106) si ricorda che l'abate Zanobi Ricasoli (1739-1777) "visse demente in abito ecclesiastico, senza però ricevere veruno degli ordini maggiori. Si uccise, gettandosi da una finestra del suo palazzo, il 12 febbraio 1777"; quindi il disegno venne acquisito dalle collezioni granducali al momento della morte di uno degli ultimi esponenti di quel ramo della casata.

[29] Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, inv. 1522. La tela passò nel 1792 da Firenze a Vienna.

<u>Appendice:</u>

ARF, filza 53, fasc. 4, cc. 2r-7r

Inventario di palazzo Ricasoli al Ponte alla Carraia nel 1720

c. 2r

Inventario di tutte le robe mobilj argentj gioie et altro che si ritrovano nel Palazzo posto in Firenze al Ponte alla Carraia di proprietà di Messer Priore Ugo Maria Rucellaj Ricasolj. ~~Tutto questo di~~

In Sala al Piano Nobile

~~Quadrj di più sorte~~

Un quadro alto braccia 4:1/4 largo braccia 5:3/4 ~~con suo cordone~~ con adornamento di legnio bianco a foggia di stuco e un filetto d'oro intorno la tela dipintovj Nerone quando ripudia n°1

Altro simile alto braccia 4:1/5 largo braccia 6:1/2 con adornamento simile entrovj una Storia degli antichi Romani[30] n°1

N° 6 paraventi dipinti di fuorj a fiori et arcitettura con cornice di oro a mecca con sue [vuoto] con sue torze a ora che quattro dipintj da tutte e due le parti et uno fissato al chiodo al muro et uno verso la dispenza sempre di tela con suo paletto

Una cassapanca di noce di braccia 5:1/6 con sua spagliera e piedi torniti

Altra simile di braccia 5 buona misura come sopra

Due dette braccia 3:1/2 come sopra

Quattro dette di braccia 3 buona misura come sopra

Due sgabellonj da teste di noce con arme di Casa Ricasolj

c. 2v

Prima Camera su la Sala che fa cantonata lungo Arno

Quattro pezzj di arazzo che uno alto braccia 6:1/3 e largo braccia 7 soldi 3 altro alto braccia 6:1/3 e largo braccia 8:5/6 quasi[31]

Altro alto braccia 6:1/3 e largo braccia 8 ___ e altro alto braccia 6:1/3 e largo braccia 3 soldi 17 entrovj Boscherecci e Figurine

Una cornice sopra il parato indorata a mecca in tutto braccia 30 in circa

Tre palchettj scorniciatj e intagliatj alle finestre doratj a mecca n°

Due tavolinj di braccia 3 con piedi tornitj di noce tintj nerj n°2

Un para fuoco di noce n°1

N° 10 seggiole con fusti di noce e ricorsi di dommasco rosso; e sue coperte rosse nuove n°10

---

30 Nel 1754 nella "sala grande che riesce dirimpetto a Borgo Ognissanti" si trovavano "Due quadri lunghi braccia 5.2/3 e alti braccia 4.1/2 in circa rappresentanti due Istorie regie".

31 Nella guardaroba del palazzo nel 1674 si trovavano "otto pezzi d'arazzo di diverse grandezze rappresentante l'Istoria di Coriolano, con figure al naturale con due tele dipinte a somiglianza de suddetti (alto braccia 6 ½ largo il maggiore 6: 8 e mezzo in circa e il minore 4 in circa). N° tredici pezzi d'arazzo ora sopra porti, et altro tutti rabescati con alcuni medaglioni rappresentanti i fatti di Sansone con dua portiere del Vescovo Ricasoli tutte due compagne (alti braccia 6 in circha)", mentre "un parato di panno d'Arazzo con l'Istoria di Coriolano consistente in numero quattro pezzi" era nella "camera della cantonata" nel 1704; gli stessi quattro arazzi nel 1735 erano presenti nella "camera del canto che riesce lungarno nell'appartamento della signora".

Due torcierj che figurano due puttinj tuttj doratj n°2

Tre tende di tela di braccia 6:5/6 l'una alta e ~~larghe~~ a quattro sedi con quattro nappe all'inglese per tenda e sue cordonj n°3

Una portiera dipinta a arazzo con arme di Casa Ricasolj con suo cordone di fattura di più colorj e sue nappe similj n°1

Due quadrj di ritrattj con cornici alla Salvator Rosa tutta dorata altj braccia 3 soldi 2 e larghj braccia 1 soldi 12 sopra le porte n°2

Un tavolino di cagliola di frutte e con un paesino con piedi torniti nerj di braccia ______ n°2

c. 3r

Segue la Galleria verso lungo Arno

N°9 quadrj alti braccia uno 1/3 larghj braccia due in circa con adornamento dorato e poco giallo che in cinque sono paesi e figurine due vedute di città sul mare e due battaglie notturne. Vengono dal Fiammingo n°9

N° due quadrj alti braccia uno 1/3 larghj braccia uno con adornamento come sopra dipintovj paesi. Vengono dal Fiammingo n°2

~~N° due quadrj alti e larghi come sopra cornici simili dipintovj in uno il Granduca Cosimo 3° da giovane accavallo sopra un cavallo bianco di Stefanino[32] et un altro l'altro dipintovj una donna et è del Vandiche[33]~~

Un quadro di braccia 1:3/4 scarse alto e largo braccia 1:1/3 dipinto su l'asse entrovi la Madonna con un Bambino in collo e San Giovannino con adornamento alla Salvator Rosa dorato

Un quadro di grandezza come sopra dipinto in tela entrovj la Madonna con quattro puttinj con cornice come sopra

Un quadro alto braccia 2:1/6 e largo braccia 1:2/3 dipinto Santa Caterina della ruota con adornamento alla Salvator Rosa come sopra

Un altro simile di braccia 2 soldi 1 alto e largo 1:12 dipintovi la Madonna col salterio in mano

Un quadro alto braccia 2:1/6 e largo 2 soldi 2 dipintovj Santa scalza di mano del Cav. Luca[34] con adornamento alla Salvator Rosa dorato

c. 3v

Un quadro di braccia 2:2/3 alto e braccia 2 soldi 2 largo dipinto su l'asse entrovj Santa Elisabetta la Madonna Giesù e S. Giovannino con adornamento un poco all'antica giallo et oro[35]

Un quadro dell'istessa Grandezza et adornamento dipintovj S. Francesco

Un simile con istesso adornamento dipintovj un ritratto antico

Un quadro alto braccia 2:5/6 e largo braccia 2:1/4 di legnio dipintovj la Carità con adornamento all'antica giallo et oro[36]

---

32 Stefano Della Bella (1610-1664).

33 Anton Van Dyck (1599-1641).

34 Luca Giordano (1634-1705).

35 Un "quadro grande in tavole con cornice di noce dorata rappresentante la Madonna, con S. Lisabetta al naturale, e due puttini Alto braccia 2 e mezzo e due dita e largo 3 scarze" era nel salotto lungo l'Arno nel 1674. Dovrebbe indicare il quadro raffaellesco raffigurante una *Madonna col Bambino, Santa Elisabetta e San Giovannino* che il Bocchi attesta in una camera di palazzo Ricasoli prima del 1590, e che era stato acquistato dal vescovo Giovan Battista Ricasoli, (Bocchi 1591, pp. 104-105).

36 Una "Carità in tavola con cornice di noce filettata d'oro alta braccia 2. 5/6 larga 2. 1/6" arre-

Un quadro di braccia 3:1/4 alto e largo braccia 2:1/3 dipintovi la Madonna che insegnia leggere a Giesù con adornamento all'antica giallo et oro[37]

Due quadrj alti braccia 2:1/3 e larghi braccia 3__ dipintovj Baccanalj dicano vengano dal Bassano[38] con cornice alla romana gialla et oro

Due quadrj alti braccia 2 e larghj braccia 2:2/3 dipintovj animalj con adornamento giallo et oro

Due quadrettj alti braccia3/4 e larghj braccia 1 in uno dipintovj figurine di Monsù Bamboccio[39]; e l'altro un paesino di maniera fiamminga con adornamento alla Salvator Rosa doratj e giallj

Due quadrettj di braccia ___ soldi 18 alti e larghi 2/3 braccia in uno dipintovj San Giovannino e l'altro Santa [vuoto] del Pignionj[40] con adornamentj alla Salvator Rosa giallj et oro

Tre altj quadrettj di poca differenza di grandezza dipintovj in due una testa di turchi et in uno una femmina

c. 4r

con adornamento alla Salvator Rosa giallo et oro

Un altro sopra di braccia soldi 19 largo braccia 2/3 dipintovj San Carlo con adornamento antico dorato

~~Due~~ Un quadrettio ~~uno~~ dipintovj un paese braccia __ soldi 17 largo braccia 1 fiammingo con cornice dorata

Altro simile dipintovj varie figurine cornice come suddetta di Monsù Banboccio[41]

Due tavole di marmo di giallo di Siena di braccia 3 scorniciate con sua coperta di quoio giallo fiorito e piedi intagliati

Dodici seggiole a bracciolj ricamati a rose con fustj di noce tornitj e sua coperte gialle di quoio fiorito

N°6 sgabellettj all'inglese di ricamo un poco consumato

Uno oriuolo di ottone a suono con sveglia e sua cassa color d'aria et oro

Due palchettj intagliatj alle finestre dorati a mecca con due tende alte braccia 7:2/3 e larghe teli 4 con sue quattro nappe per tenda all'inglese e sua cordonj.

Quattro ferrj con sue pulegge da portiere sulle porte.

Due orme di matarasso bianco; e sua catinella con coperchio simile; e sua barina di intaglio

Dua simile più piccole con catinella color d'agata con bare come sopra.

c. 4v

dava il salotto lungo l'Arno nel 1674; nel 1735 la stessa doveva trovarsi nella camera terrena successiva a quella corrispondente a mano ritta dall'ingresso che esce in Borgo Ognissanti, mentre nel 1754 era nel "salotto buono de quadri" e veniva indicata come "una femmina con tre putti d.ta la carità". Un sopraporta illustrante una *Carità* "con alcuni puttini d'attorno" era presente in un salotto di palazzo Ricasoli prima del 1590, (Bocchi 1591, p. 104).

37 Forse è il "Quadro alto B:a 3 largo B:2 ½ incirca con cornice all'antica fondo giallo, e dorata rapp:te S. Anna, che insegna leggere alla SS:ma Vergine in età puerile" che nel 1754 era nel "salotto buono de quadri".

38 Iacopo Bassano (1515-1592).

39 Peter Van Laer (1599-1642).

40 Simone Pignoni (1611-1698).

41 Peter Van Laer (1599-1642).

Camera accanto che riesce Lungarno

Numero otto seggiole a bracciolj centinate di dommasco cremisi nuovo guarnizione vellutata e sue coperte di corame di domasco rosse n°8

Due tavole di noce et altrj legnami di braccia [vuoto] con a piedi tornitj e la cordata di intaglio nero con sua coperte di quoio et dommasco rosso n°2

Un cassettone di noce con intagli di legnio doratj toppe e chiavi n°1

Una segreteria alla franzese di noce filettata di nero e bianco con n°14 cassette con borchette di ottone dorate toppe e chiavi n°1

Un tavolino di noce a para fuoco n°1

N°3 ferrj da portiere con sue puleggi e gli usci n°3

c. 5r

Gabbinettino a canto che riesce Lungarno

Un parato di seta cremisi sotto i quadri di più perni n°1

Due quadrj alti braccia _ 6/5 di fiorj dello Scacciatj[42] con adornamento giallo et oro n°2

Un altro quadro di braccia 2:1/6 entrovj un ritratto di femmina che si abbiglia et un canino e fiorj dicesi del Biliveltj[43] scolare del Cigolj[44] con adornamento alla Salvator Rosa gialla e di oro[45] n°1

N°4 Baccanalj di braccia 1 soldi 2 di Matteo Bonechj[46] con adornamento d'oro e giallo n°2

N°2 quadrettj di braccia 1:1/4 dipintovj paesi con cacciatorj e pescatorj e cornice dorata di Pandolfo Fiammingo[47] n°2

Un paese bislungo alto braccia 1:1/4 cornice di oro e giallo fiammingo n°1

Un altro paesino bislungo dipinto su l'asse con cornice come sopra fiammingo alto braccia _ soldi 8 n°1

Un quadro grande braccia 3:2/3 di detto dipintovj l'Apparizione dell'Angiolo ai Pastorj di Livio Meus[48] n°1

Due quadrj compagnj di braccia 1 soldi 1:8 dipintovj Bambocciati Fiamminghj n°2

Un disegnio a chiaro scuro entrovj di braccia 2/3 con cornice dorata in basso dorata della scuola del Passigniano[49] n°1

Un quadretto della stessa grandezza et adornamento entrovj S. Girolamo di autore incerto[50]

c. 5v

42 Andrea Scacciati (1644-1710).

43 Giovanni Bilivert (1585-1644).

44 Ludovico Cardi, detto il Cigoli (1559-1613).

45 Nel 1754 si trovava nel "Gabinetto, che riesce sull'Arno contiguo al Salotto".

46 Matteo Bonechi (1669-1756).

47 Pandolf Resch, italianizzato in Pandolfo Reschi (1640-1696).

48 Livio Mehus (1627-1691).

49 Domenico Cresti, detto il Passignano (1559-1638). Si tratta dello schizzo per il *Banchetto di Ester e Assuero* ora al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.

50 Un "S. Girolamo in tavola di mezzo busto con cornice dorata alto braccia uno e tre quarti e largo un braccio ed 1/5" era nel "salotto lung'Arno" nel 1674.

Uno ovato di marmo antico con adornamento dorato di braccia 5 n°1

Altro ovato simile di legnio del Noferj[51] n°1

Un quadro di braccia 1:5/8 con adornamento con paste dorato entrovj il ritratto di Ferdinando Secondo Granduca di Monsù Giusto[52] n°1

Un quadro con adornamento indorato alto braccia 1:2/5 dipintovj una femmina del Vandich[53] n°1

Un paese alto braccia 1:1/3 e largo braccia 2 con diverse figure a piedi e a cavallo con adornamento compagno dorato di uno scolare di Pandolfo[54] n°1

Un quadro di braccia 3 dipinte diverse figure che armano un'armata di autore antico

Due quadrettj compagnj di braccia 2/3 entrovj due Battaglie con cornice dorata di Monsù Antonio[55] n°2

Un quadro alto braccia 1:2/5 con adornamento indorato dipintovj il Granduca Cosimo 3° di Toscana quando era giovanetto a cavallo di Stefanino della Bella[56] n°1

Un quadro della stessa grandezza et ornamenti dipintovj un paese fiammingo n°1

Uno quadro entrovj una testa di persona ideale alto braccia 5/6 con adornamento dorato

con paste di Salvator Rosa n°1

Altro quadro simile ~~entrovj~~ dipintovj una testa di un vechio di Casa Adimarj quale vi è il ricordo dietro essere morto [vuoto] di autor incerto antico n°1

Un quadretto a chiaroscuro di braccia _ soldi 12 dipintovj la Circoncisione di Nostro Signore con cornice dorata del Manetti di Siena[57] n°1

Uno simile dipinto sul legnio entrovj S. Giovanni Battista di Santi di Tito[58] n°1

c. 6r

Un quadretto di braccia ½ terzo con cornice dorata dipinto sul rame ~~entr~~ entrovj Santa Rosa della figliola di Carlin Dolcj[59] n°1

Un quadretto tondo dipintovj un paesino del Possino[60] n°1

Un quadro di braccia 1:2/3 dipintovj un Crocifisso sul legnio antico con cornice dorata n°1

Un quadretto braccia 3/4 dipintovj un paese con figurine che rappresentano quando Nostro Signore va in Emmaus con cornice dorata n°1

---

51 Michele Noferi (?-1661)

52 Justus Suttermans (1597-1681).

53 Anton Van Dyck (1599-1641).

54 Pandolf Resch, italianizzato in Pandolfo Reschi (1640-1696).

55 Matthieu Van Plattenberg, noto come Antonio Montagna (1608-1660).

56 Stefano Della Bella. Forse si tratta del quadro alto braccia 1 e 1/3 e largo braccia 1 e due soldi con un "Ritratto di un Personaggio a cavallo", che nel 1754 era nel "salotto buono de quadri". Si può ipotizzare che fosse la tela originale del Della Bella, o una sua replica, con Cosimo III ritratto "al naturale" che Baldinucci ricorda a Pitti, ma oggi scomparsa.

57 Rutilio Manetti (1571-1639).

58 Santi di Tito (1536-1603).

59 Agnese Dolci (1659-1731), figlia del pittore Carlo Dolci.

60 Nicolas Poussin (1594-1665).

Altro simile che rappresenta varie figurine in nave con cornice simile

Due ovalj di braccia 1/2 dipintovj ~~Bu~~un bucrane con cornice dorata

Due quadretti di braccia 1/2 dipintovj due femmine di Monsù Pietro[61] con cornice come sopra

Due quadrj di braccia 2/3 dipintj sul rame in uno San Francesco, e l'altro Santa ~~Rosa di~~ Chiara da Sisi con cornice dorata e gialla[62]

Due quadrettj di braccia_ soldi 11 entrovj due disegnj con suo vetro sopra e cornice dorata

Un quadrettino di braccia 1/3 dipintovj Nostro Signore alla colonna con cornice di intaglio dorata

Due quadrettj di braccia 1/3 dipinti sul rame figure nude con cornice dorata

Due battagline di braccia 1/3 con cornice come sopra

Due quadrettj di braccia 1/2 entrovj due ritrattj

Due quadrettj di braccia 1/2 di fiorj dipintj su la carta pecora e cornice di intaglio dorata

c. 6v

Una medaglia di bronzo entro la Madonna Giesù S. Giuseppe

Altra simile entrovj la famosa monna Faustina

c. 7r

Camera della Cappella verso Parione

Un quadro alto braccia 3:1/3 largho braccia 4:1/2 in circa dipintovj una Venere con adornamento all'antica giallo et oro a mecca[63]

Un quadro alto braccia 3:1/2 buona misura largo braccia 4:1/2 su l'asse entrovj Novè con i sua figliolj con adornamento antico giallo et oro a mecca[64]

Un quadro alto braccia 3 scarse e largo braccia 2:1/4 dipinto le quattro parti e fiorj con adornamento giallo et oro a mecca

Un quadro alto braccia 3 e largo braccia 3:1/2 buona misura dipintovj Giuditta che taglia la testa ad Oloferne con cornice gialla all'antica filettato d'oro[65].

---

61 Forse Pietro Lauri (Pierre Laurier, noto anche come Monsù Pietro), francese, scolaro di Guido Reni.

62 Nel 1754 si trovava nel "Gabinetto, che riesce sull'Arno contiguo al Salotto".

63 Era ancora presente nella stessa sala nel 1754.

64 Di "altezza braccia 3 ½ larghezza braccia 4 2/6 […] un quadro grande in tavola con cornice di noce grande entrovi un Nove briaco con i tre figlioli" era nella prima sala nel 1674; nel 1704 lo stesso quadro si trovava nel salotto dell'appartamento di Parione, mentre nel 1735 si conservava nel "salotto dell'ingresso" e nel 1754 era nella "Stanza degl'Arazzi che riesce sull'Arno".

65 Nel 1754 era presente nella stessa sala.

Bibliografia

Benassai S., *Carlo Dolci: i discepoli, l'eredità, il ricordo*, in *Carlo Dolci*, a cura di S. Bellesi e A. Bisceglia, Livorno 2015, pp. 144-155.

Berti F., Luzzetti G., *La Bella Maniera in Toscana. Dipinti dalla collezione Luzzetti e altre raccolte private*, catalogo della mostra (Grosseto, 31 maggio-30 settembre 2008), (a cura di), Firenze 2008.

Bocchi F., *Le bellezze della città di Fiorenza dove a pieno di Pittura, di Scultura, di sacri Tempij, di Palazzi i più notabili artifizij e più preziosi si contengono*, Firenze 1591.

Caroti S., *Orazio Ricasoli Rucellai: un galileiano "platonico"*, in *Vigilantia silentiosa et eloquens. Studi di filosofia in onore di Leonardo Verga*, a cura di F. De Capitani, Milano 2001.

Ciardi R.P., Tongiorgi Tomasi L., *Le pale della Crusca. Cultura e simbologia*, Firenze 1983.

Fumi Cambi Gado F., *Bartolomeo di Bernardo Fancelli e il Compianto sul Cristo morto*, in *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d'uno stile*, catalogo della mostra (Firenze, 8 ottobre 2005-8 gennaio 2006), (a cura di), Firenze 2005, pp. 75-79.

Ginori Lisci L., *I palazzi di Firenze nella storia e nell'arte*, 2 voll., Firenze 1972.

Henry T., Joannides P., *Saint John in the Wilderness*, in *Late Raphael*, catalogo della mostra (Madrid, 12 giugno-16 settembre 2012; Parigi, 8 ottobre 2012-14 gennaio 2013), (a cura di), Madrid 2012, pp. 124-128.

Jonietz F., *The semantics of recycling. Cosimo Bartoli's "invenzioni" for Giovan Battista Ricasoli*, in *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, atti del convegno internazionale (Mantova, 18-19 novembre 2009 – Firenze, 20 novembre 2009), a cura di F. P. Fiore e D. Lamberini, Firenze 2011, pp. 297-325.

Klemm D., *Von der Schönheit der Linie. Stefano della Bella als Zeichner*, catalogo della mostra (Hambourg, 25 ottobre 2013-26 gennaio 2014), Petersberg 2013.

Langedijk K., *The Portraits of the Medici: 15th-18th Centuries*, 2 voll., Firenze 1983.

Passerini L., *Genealogia e storia della famiglia Ricasoli*, Firenze 1861.

Pegazzano D., *Il Giasone di Palazzo Zanchini: Pietro Francavilla al Museo del Bargello*, Firenze 2002.

Petrioli Tofani A., *Postille al "Primato del disegno"*, in "Bollettino d'Arte", LXVII, 1982, 13, pp. 63-88.

Poli O., Piccini A., Brunetti M., (a cura di) *Il recupero di un monumento a Firenze*, Firenze 1973.

Rossi M., *Furini poeta*, in *Un'altra bellezza: Francesco Furini*, catalogo della mostra (Firenze, 22 dicembre 2007-27 aprile 2008), a cura di M. Gregori e R. Maffeis, Firenze 2007, pp. 107-119.

Sottili F., *Il giardino sull'Arno di palazzo Ricasoli*, in "Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato al Tedesco", 81, 2014, pp. 189-202.

Turi P., *Un disegno settecentesco del “Ratto di Dina” di Fra Bartolomeo*, in “Memorie domenicane”, 25, 1994, pp. 259-291.

Turi P., *Il “Ratto di Dina” di Fra Bartolomeo*, in “Memorie domenicane”, 26, 1995, pp. 453-457.

Vasari G., *Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori, ed architetti*, ed. a cura di F. Ranalli, 3 voll., Firenze 1845-1848.

Vasetti S., *De’ Nobili*, in *Quadrerie e committenza nobiliare a Firenze nel Seicento e nel Settecento*, vol. 1, a cura di C. De Benedictis, D. Pegazzano, R. Spinelli, Ospedaletto (Pi) 2015, pp. 13-68.

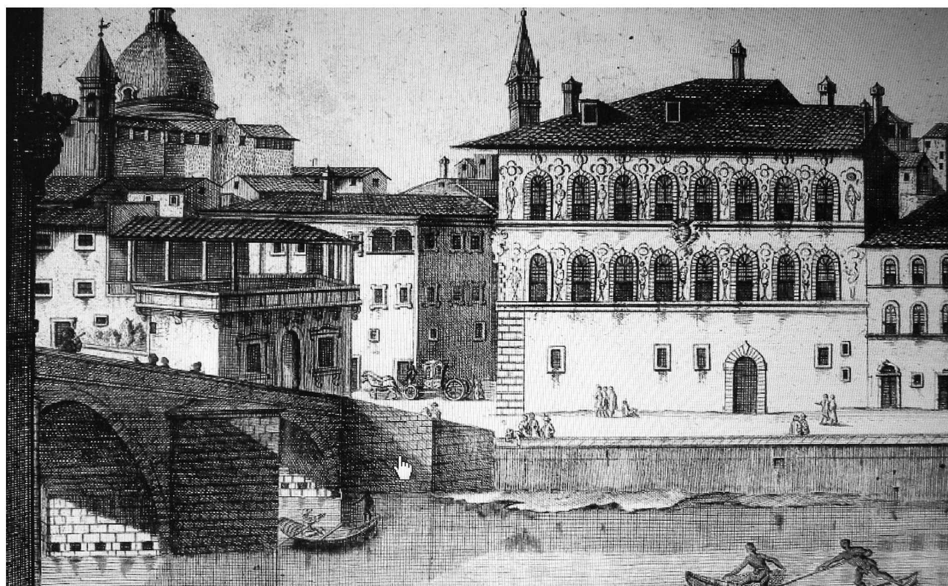


Fig. 1: G. Zocchi disegnatore, P. Pazzi incisore, *Veduta di una parte di Lung'Arno dalla parte opposta al Palazzo del Signore Priore Corsini*, 1744, incisione. Particolare con Palazzo Ricasoli.



Fig. 2: Firenze, Cortile interno del Palazzo Ricasoli al Ponte alla Carraia.



Fig. 3: Romolo del Tadda, *Monumento funebre di Giovan Battista Ricasoli* (particolare), 1572 ca. Firenze, Santa Maria Novella.



Fig. 4: Bottega di Raffaello Sanzio, *San Giovannino nel deserto*, 1518-1519 circa, olio su tela. Firenze, Uffizi. Su concessione del Ministero della Cultura. Sono vietate ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.



Fig. 5: Giuliano Bugiardini, *Il Ratto di Dina*, 1531, olio su tela. Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 6: Francesco Ubertini detto il Bachiacca, *La Parabola dei Vignaioli*, terzo-quarto decennio del XVI secolo, olio su tavola. Collezione privata.



Fig. 7: Bartolomeo Fancelli, *Compianto sul Cristo morto*, 1507, olio su tavola. Firenze, Collezione privata.



Fig. 8: Felice Francolini e Pietro Mario Conti, *Fronte principale del Villino Ricasoli*, 1855, disegno acquerellato. Archivio Storico del Comune di Firenze, car. 404/10.



Fig. 9: Antonio Montauti, *Medaglia di Orazio Ricasoli Rucellai*, 1711, riprodotta in incisione all'interno del *Saggio di lettere d'Orazio Rucellai e di testimonianze autorevoli in lode e difesa dell'Accademia della Crusca*, edito a Firenze nel 1826.



Fig. 10: *Pala di Orazio Ricasoli Rucellai, detto l'Imperfetto*, Disegno appartenente alla *Raccolta d'imprese degli Accademici della Crusca*, 1684. Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca, Ms. 125 (C).



Fig. 11: Carlo Dolci, *Santa Rosa da Lima*, 1668, olio su tavola. Firenze, Galleria Palatina. Su concessione del Ministero della Cultura. Sono vietate ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.



Fig. 12: Stefano Della Bella, *Cosimo III a cavallo*, 1660 circa, disegno a matita, inchiostro e acquerello. Parigi, asta Christie's del 24 Marzo 2021 (lotto 22).



Fig. 13: Domenico Cresti detto il Passignano, *Banchetto di Ester e Assuero*, disegno a penna e acquerello. Firenze, GDSU, inv. 864 F. Su concessione del Ministero della Cultura. Sono vietate ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

La fortezza di San Giovanni o da Basso a Firenze dal Seicento al Novecento

COSTANTINO CECCANTI

Introduzione

La fortezza da Basso di Firenze, conosciuta anche come fortezza di San Giovanni Battista o fortezza Alessandrina, ha svolto nella storia e nella storia dell'architettura toscane un ruolo fondamentale. Come vedremo nel corso della relazione, l'edificio fu il perno di una strategia politica e militare del duca Alessandro dei Medici (1530-1537), finalizzata a una completa revisione delle strutture difensive dello Stato fiorentino. Oltre a questo intervento, poco o niente venne realizzato e, quindi, la fortezza fiorentina resta l'unica tangibile testimonianza di questo complesso progetto. Inoltre, la fortezza da Basso, per quanto mai terminata secondo il progetto iniziale di Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546), fu modello per i numerosi interventi che nei decenni successivi alla morte di Alessandro, quelli del ducato di Cosimo I (1537-1574), vennero realizzati in numerose località del granducato. In questo frangente, riveste un ruolo fondamentale la più piccola fortezza pistoiese di Santa Barbara che venne ricostruita nei primi anni dell'epoca cosimiana da Nanni Unghero (1480-1546), lo stesso architetto che si occupò di dirigere i lavori alla fortezza da Basso.

Quest'ultima ha, inoltre, svolto, come già accennato, un ruolo essenziale nella vita di Firenze, pur non essendo mai impiegata per lo scopo per cui era stata costruita, cioè quello difensivo. Tuttavia, oltre ad aver adempiuto alla funzione di caserma, ha ospitato un carcere, alcuni rifugi antiaerei durante la seconda guerra mondiale, importanti laboratori dell'Opificio delle Pietre Dure e, negli ultimi decenni, è diventata il maggior polo espositivo della regione, uno dei più importanti d'Italia. Proprio la necessità di far convivere un edificio rinascimentale con una funzione che deve sempre stare al passo con i tempi, è al contempo fonte di nuove e più affascinanti sfide ma anche di complessi problemi relativi alla conservazione corretta di un manufatto di tale importanza. L'edificio continua a svolgere ancora oggi la funzione di fondamentale polo urbano, ovviamente, in maniera molto differente dal passato. Se, infatti, nel periodo in cui era occupato dai militari fungeva da principale elemento del complesso difensivo della città, con i lavori del piano di Giuseppe Poggi (1811-1901), finalizzati a conferire un assetto moderno alla città di Firenze appena divenuta capitale d'Italia, la fortezza da Basso si è trovata ad essere uno dei principali poli del nuovo sistema dei viali di circonvallazione e a svolgere il ruolo di cerniera tra il centro storico e nuovi quartieri dell'espansione ottocentesca.

Nel primo Seicento: la presenza di Giulio Parigi

Agli inizi del Seicento, la struttura si presentava fedele al progetto originario di Antonio il Giovane per quanto riguardava i bastioni esterni, tra cui spiccava

quello del maschio, rivolto verso la città, interamente rivestito in pietra forte, mentre, relativamente all'interno, gli intendimenti originari non erano stati rispettati, cosicché di quanto progettato dal Sangallo non era stato realizzato praticamente niente e le strutture edificate avevano certamente una minore qualità architettonica ed erano state approntate ogniqualvolta era stato necessario, dando vita a un insieme di scarsa qualità.

Gli anni tra il 1627 e il 1630 rappresentarono un momento importante di svolta per la fortezza: si ha infatti notizia che nel marzo del 1627 ci furono degli smottamenti nel muro esterno e fu richiesto l'intervento dell'architetto granducale Giulio Parigi (1571-1635)[1]. La presenza del torrente Mugnone era, inoltre, cagione di continui problemi dal momento che, in caso di alluvione, l'acqua del torrente rifluiva copiosamente nel fossato della fortezza[2].

Pochi anni dopo, nel 1635, Giulio Parigi propose, in una documentata relazione, la realizzazione di alcuni interventi tesi a razionalizzare la complessa disposizione che si era venuta a creare all'interno del complesso[3].

Parigi suggerì di abbattere il magazzino del salnitro, probabile causa di incendi e di abbassare una strada interna per ridurre l'umidità degli edifici che vi si affacciavano[4]. Probabilmente, tuttavia, queste proposte restarono sulla carta.

Annibale Cecchi e la costruzione della nuova cortina meridionale nel 1646

I lavori condotti da Antonio da Sangallo il Giovane hanno, nei decenni passati, riscosso notevole interesse tra gli studiosi, facendo in modo che i copiosi interventi portati avanti nel Seicento da architetti del calibro di Annibale Cecchi (1600ca.-1675ca.)[5] e, soprattutto, di Antonio Ferri (1651-1716), siano del tutto passati in secondo piano.

Infatti, è stato soltanto nel 1990, in occasione della pubblicazione della monografia dedicata alla fortezza da Basso, che i meno importanti lavori seicenteschi hanno saputo catalizzare su di sé l'interesse degli addetti ai lavori.

Annibale Cecchi apparteneva alla nutrita schiera di architetti funzionari dello Stato che nel granducato mediceo si occupavano essenzialmente del patrimonio della dinastia e di quello pubblico.

I primi esponenti di questa categoria possono essere rintracciati già nel Cinquecento: Davide Fortini, infatti, lavorò al completamento di palazzo Pitti già diversi decenni prima dell'intervento di Bartolomeo Ammannati (1511-1592), mentre Raffaello Pagni[6] si occupò delle fabbriche medicee in epoca granducale, lavorando al giardino di Boboli ma anche al completamento di alcuni aspetti secondari del corridoio vasariano.

---

1 Ivi, p. 139.

2 La soluzione dei problemi derivanti dalla presenza del torrente Mugnone si avrà solo nell'Ottocento, in occasione della regimentazione del corso d'acqua.

3 Gurrieri & Mazzoni 1990, p. 141.

4 Ibidem.

5 È da sottolineare come, tuttavia, la vicenda architettonica di Annibale Cecchi sia stata dettagliatamente indagata in Orefice 2007.

6 Ancora oggi, poco o niente si conosce dell'attività di Raffaello Pagni, attivo negli importanti cantieri medicei di Castello e del corridoio vasariano. Si veda in proposito Supino 1899.

Originario di Pescia[7], città al confine tra granducato e la Repubblica di Lucca, ma legatissima a Firenze, Annibale Cecchi si interessò essenzialmente di fortificazioni, tant'è che all'Archivio di Stato di Firenze è possibile consultare numerosissime sue relazioni relative alle fortezze del granducato, tra cui, per esempio, quelle di Pisa, di Terra del Sole, di Arezzo e molte altre[8]. È nota soltanto una sua architettura civile: si tratta del palazzo della Dogana di Livorno, realizzato su committenza medicea e connotato dalla presenza di un elegante loggia a tre arcate in facciata.

Certamente, gli interventi posti in atto alla fortezza da Basso sono quelli che più impegnarono Annibale Cecchi: accanto alle pagine manoscritte, si è conservato un interessante disegno, comprensivo di una dettagliatissima legenda relativo alla porzione meridionale del muro della fortezza, a suoi problemi strutturali e agli interventi proposti dall'architetto per risolverli.

Le vecchie mura trecentesche della città, costruita interamente in pietra forte, erano state impiegate da Antonio il Giovane e da Nanni Unghero per la realizzazione della nuova fortezza, di cui andarono a costituire il limite meridionale, con l'intenzione di modernizzarle e includerle nella moderna cinta a scarpa.

Tuttavia, a causa della rapidità con cui furono condotti lavori, ancora nel pieno Seicento quest'intervento era da realizzare. L'opera di Annibale Cecchi, illustrata in questo disegno, era appunto incentrata sull'allargamento di questa primitiva porzione di muratura trecentesca. Andando infatti ad analizzare nel dettaglio quanto scritto e disegnato dall'architetto, vediamo che il muro medievale era stato integrato soltanto in prossimità del maschio mentre, nella restante parte, si era provveduto soltanto a costituire un modesto terrapieno alle sue spalle. Il progetto, realizzato, prevedeva un sostanziale raddoppio del terrapieno e, soprattutto, il raddoppio della cinta mediante un suo allargamento con una nuova muratura in laterizio a scarpa.

Certamente, questo intervento seicentesco diventa, alla luce di quanto illustrato in questo documento, il più importante dal punto di vista militare dopo quelli operati negli anni Trenta del Cinquecento. Inoltre, un altro lavoro realizzato da Annibale Cecchi fu l'interessante garitta pensile localizzata nel bastione dello Strozzo[9].

Sempre allo stesso Cecchi dobbiamo, inoltre, la realizzazione del porticato localizzato al di sopra del maschio sangallesco. Questo intervento, individuato già da Gurrieri e Mazzoni nel 1990[10], effettuato nel 1656 per proteggere dalle infiltrazioni d'acqua i locali sottostanti, conferì al maschio l'assetto definitivo che vediamo ancora oggi[11].

---

7 Non è stata compiuta un'indagine genealogica relativa ad Annibale Cecchi, tuttavia è lecito pensare che appartenesse alla nobile famiglia pesciatina dei Cecchi, una delle più importanti della città assieme ai Pagni e ai Turini.

8 Orefice 2007.

9 ASF, Fortezze e Fabbriche Lorenesi, 1928, fasc. 44, c. 414 r.

10 Gurrieri & Mazzoni 1990, p. 143.

11 ASF, Fortezze e Fabbriche Lorenesi, 1928, fasc. 44, carta non numerata.

La relazione di Antonio Ferri

Tra i numerosi interventi che, per tutto il Seicento, si susseguirono nel complesso cantiere della fortezza da Basso, va segnalato, non tanto per la sua entità, quanto per il prestigio del progettista, quello realizzato da Antonio Ferri nel 1689. È necessario, seppur brevemente, accennare all'attività architettonica che quest'ultimo svolse a Firenze e nel granducato in un periodo di grande rilevanza, il passaggio tra Seicento e Settecento. Nato a Firenze, Antonio Ferri forse fu allievo di Pierfrancesco Silvani e di Ferdinando Tacca[12]. Il suo primo incarico importante lo ricevette nel 1679 quando divenne aiuto dell'ingegnere delle fortezze e fabbriche medicee. Il suo rapporto con l'architettura militare era quindi di lunga data al momento in cui si trovò a stendere la relazione relativa alla fortezza da Basso. A cavallo dei due secoli, il Ferri costruì numerosi edifici, a Firenze e altrove, in un linguaggio che riusciva a mediare brillantemente l'eredità tardo cinquecentesca fiorentina e le innovazioni romane. Tra gli esempi più significativi, il palazzo Corsini di Firenze, il santuario del Santissimo crocifisso a San Miniato e il completamento del palazzo Orlandini. Stretti furono sempre i rapporti con Roma e con la cerchia dei Fontana, tant'è che proprio su suggerimento di Francesco Fontana fu chiamato dal cardinale Bandino Panciatichi a dirigere i lavori di costruzione del suo palazzo fiorentino in via Larga. Morì a Firenze nel 1716[13]. Per quanto riguarda la relazione progettuale della fortezza da Basso, il Ferri si trovò a dover affrontare un problema alquanto annoso, quello relativo alle ripetute inondazioni del torrente Mugnone, che provocavano periodicamente danni sia al fossato che alle cortine dei bastioni. Non sappiamo se i lavori proposti vennero realizzati, tuttavia l'importo complessivo ipotizzato dal Ferri, 1090 scudi[14], ci fa capire come si trattasse di interventi tutt'altro che marginali, finalizzati alla risoluzione di una questione di lunga data. Interessanti sono anche le annotazioni che l'architetto fornisce relativamente ai bastioni: per esempio, riguardo al bastione dell'Imperiale, ci dà la notizia come quest'ultimo fosse già all'epoca fornito di garitte le quali erano in pessime condizioni e necessitavano di una ricostruzione.

Il problema del fosso non venne probabilmente risolto, tant'è che diversi decenni dopo, nel 1765, una relazione in questo caso firmata dall'ingegnere Joseph De Boillore, di probabile origine lorenese, parlava ancora della situazione[15]. È corredata da ben due disegni esplicativi, entrambi acquerellati e di grande interesse. Il primo è una pianta dell'intero complesso, comprensivo del fosso: nella legenda sono indicati chiaramente i provvedimenti necessari a risolvere la situazione. Tra questi, uno dei più risolutivi era quello che prevedeva la regimentazione del fossato mediante la realizzazione di due pareti a scarpa. Questo particolare è perfettamente illustrato nel secondo disegno, una sezione della via d'acqua. A ulteriore dimostrazione del fatto che ormai fossimo in periodo lorenese è la presenza, accanto alla consueta scala in braccia fiorentine, di un'altra in tese di Vienna.

12 Cfr. Finocchi Ghersi 1997.
13 Ibidem.
14 ASF, Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche Lorenesi, 1928, fasc. 44, anno 1646, carta non numerata.
15 ASF, Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche Lorenesi, 1955, fasc. 12, anno 1765, carte non numerate.

Il Settecento, la rivoluzione Francese e il periodo napoleonico

I problemi che, per tutto il Seicento, avevano interessato la fortezza da Basso si ripresentarono in maniera ancor più grave nel secolo successivo, soprattutto dopo l'estinzione della dinastia medicea, avvenuta nel 1737.

Intanto, il ruolo militare della fortezza si stava progressivamente esaurendo, tant'è che nel primo Settecento diverse famiglie, che lavoravano nei laboratori posti all'interno del complesso, vivevano negli edifici localizzati all'interno delle cortine. Puntualmente, i problemi relativi alle esondazioni del Mugnone tornavano d'attualità. Sebbene si succedessero alla carica di ingegnere delle fortezze personaggi di grande rilevanza, come per esempio Alessandro Galilei (1691-1737), architetto dei Corsini e progettista della facciata di San Giovanni in Laterano a Roma, nessun tipo di lavoro strutturale veniva compiuto, con l'eccezione di modesti interventi relativi alla distribuzione interna delle stanze del grande edificio centrale porticato.

Nei primi anni del nuovo periodo lorenese, il colonnello Odoardo Warren ricoprì il ruolo di direttore delle fortificazioni dello Stato. In quel frangente, cercò di rivitalizzare la fortezza, facendo giungere da altri fortilizi cannoni e altri armamenti, tuttavia compì un passo fondamentale nella direzione della smilitarizzazione, andando a affittare tutte le porzioni del complesso non necessarie per il perseguimento di scopi militari[16]. Un altro passo decisivo in questa direzione fu la scelta di inserire all'interno della fortezza un carcere, sia maschile che femminile, che resterà al suo interno fino agli anni dell'Unità d'Italia[17].

La fortezza passò in maniera tranquilla i tumultuosi periodi della rivoluzione Francese e dell'impero napoleonico e arrivò indenne e, pressoché fatiscente, al 1815, anno del congresso di Vienna e del ritorno degli Asburgo Lorena sul trono toscano.

La fortezza da Basso tra Ottocento e Novecento

Col periodo della Restaurazione, venne definitivamente meno lo scopo difensivo per il quale la fortezza da Basso era stata pensata.

Ormai ai margini dei dibattiti politico e architettonico fiorentini, la fortezza, pur conservando la funzione di presidio militare, cominciò ad essere vista come un inutile orpello derivante da un'epoca passata, il simbolo di un periodo, quello del granducato mediceo, ormai consegnato alla storia.

E fu proprio tra Ottocento e Novecento che l'assetto interno della fortezza, per quanto disorganico e cresciuto disordinatamente nei secoli, venne gravemente modificato e si arrivò perfino, già nel tardo Ottocento, a eliminare i terrapieni dalle cortine e perfino da alcuni bastioni, rendendo di fatto illeggibile la funzione originaria del complesso.

I documenti conservati all'Archivio di Stato di Firenze, molto numerosi per quanto riguarda la fase ottocentesca ma quasi inesistenti per quella successiva, si limitano essenzialmente a progetti di poche pretese per gli edifici interni e a dettagliati inventari che testimoniano lo squallore in cui il complesso era piombato[18].

16 Gurrieri & Mazzoni 1990, p. 157.
17 Ivi, p. 161.
18 Ivi, p. 189 e *Concorso nazionale d'idee* 1967, senza numero di pagina.

Con il trasferimento della capitale a Firenze, nel 1865, la fortezza si trovò ad essere uno dei cardini del nuovo piano urbanistico di Giuseppe Poggi (1811-1901), che decise di mantenere il fortilizio, andando però a eliminare il fossato e, addirittura, interrandolo parzialmente per dar luogo ai nuovi assi di scorrimento e ai giardini posti sui lati orientale e settentrionale. Nel 1900 avvenne un nuovo passaggio all'amministrazione militare e una nuova trasformazione in caserma[19].

A questo punto sono le piante che ci vengono in aiuto per poter capire quali sono state le modifiche apportate al complesso nella prima metà del secolo.

Estremamente importanti sono due elaborati conservati presso l'Archivio storico del comune di Firenze: non se ne conosce l'esatta datazione, tuttavia il primo[20], che presenta anche i viali e la piazza Indipendenza, è, probabilmente, collocabile nei primi anni successivi all'Unità d'Italia, mentre il secondo[21] è stato quasi con ogni probabilità disegnato dopo il 1900, poiché è presente l'edificio militare collocato lungo la cortina occidentale.

Andando ad analizzare nei dettagli le differenze tra i due disegni, ci rendiamo subito conto di come i cambiamenti siano stati numerosi: a metà Ottocento gli edifici si concentravano nell'area centrale e tra questi spiccavano il maschio e il grande edificio centrale porticato. Presumibilmente, i terrapieni erano ancora intatti, dal momento che nessuna costruzione appare addossata alle cortine.

La situazione di circa cinquant'anni dopo è molto diversa: l'area è ormai quasi per intero occupata. Continua ad esistere soltanto una parte del terrapieno della cortina meridionale, quello tra il maschio il bastione Rastriglia e i bastioni sono tutti invasi da edifici, con l'eccezione dello stesso Rastriglia e del Bellavista.

La cortina meridionale, tra il maschio e il bastione Cavaniglia, è occupata dalla presenza di un fabbricato addossato alle mura: probabilmente proprio durante la sua realizzazione, per ricavare più spazio, il muro difensivo venne parzialmente demolito con l'eliminazione della parte più interna, quella cioè corrispondente alle mura trecentesche. Anche alla cortina orientale è addossato un lungo edificio che verrà poi abbattuto al momento della realizzazione del padiglione Spadolini. La presenza militare continuò fino a dopo la seconda guerra mondiale ed ebbe termine negli anni Sessanta. Nel gennaio del 1967 venne bandito un concorso di idee per la trasformazione del complesso in centro espositivo[22]. Tuttavia, bisognò aspettare il 1975 per assistere ai primi restauri ad opera della soprintendenza e, soprattutto, per la costruzione del padiglione Spadolini, divenuto col tempo il centro dell'intero popolo espositivo[23]. Nei tardi anni Ottanta vennero compiuti ulteriori lavori di restauro al maschio e all'edificio porticato.

19 Gurrieri & Mazzoni 1990, p. 189.
20 Archivio Storico del Comune di Firenze (d'ora in avanti ASCF), amfce 1263 (cass. 43 ins. E).
21 ASCF, rot. 003641.
22 *Concorso nazionale d'idee* 1967, senza numero di pagina.
23 *Fortezza da Basso* 1984.

Appendice Documentaria

La relazione di Annibale Cecchi sul potenziamento della fortezza da Basso

ASF, Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche, Fabbriche Lorenesi, 1928, fasc. 44 (1646), carta non numerata:

"Per maggiormente dichiarasi quello che si è concordato da farsi nell'operatione della muraglia alla nuova cortina della fortezza da Basso; si son fatte queste due figure solo per intelligenza del necessario sapersi e però senza scala o proporzione precisa del naturale, bastando solo dichiarare il concordato. Dimostra la prima figura il profilo come sta la muraglia A che era già muraglia della città. Fu lasciata perché servisse per cortina della fortezza con il concordato e principio B. da farsi che è quello che si va principiando. Si vede la città C accosto a detta muraglia vecchia che li serve per reggere la presente poco fondata giacché con il fosso cavato si scalza come tutto dimostra la 2° figura D la 2° figura mostra che levata la terra C rimane scalzata la muraglia A e si vede che il fondamento non arriva al piano del fosso ma rimane a galla come in D è però necessario che per il nuovo muro l'intramine per fare il nuovo muro E più fondo circa tre braccia trovando così il pancon sodo, l'acqua viva e di fossa di meno. Per tal imperfetione di fondamenti del muro vecchio si solvono far il ringrossamento a portioni di braccia 10 o 12 per volta et alzar tali portioni fino dove arriva il rincalzo della terra secondo si vede fatto nella 2° figura con le linee puntate F. Le linee puntate G nell'istessa figura in cima mostrano l'altezza maggiore della muraglia più dell'altra cortina quale va livellata. E là, per decoro e gelosia di tale lavoro, sarà bene levarlo nella fine dell'alzamento, acciò non segua che l'alzar la muraglia F abbassar la parte G faccia salita nella fortezza di poco decoro. Tanto più che si può adoperare tali materiali dello sbassamento all'ultimo alzamento, con più comodità. La terra che si porta dentro si metta ne' luoghi puntati H che più tosto resti più bassa di quello ha da esserci con grande pendio verso il dentro della fortezza e così con minor carico alla muraglia vecchia e nuova. Con la 3° figura si rappresenta tutta la cortina acciò più facilmente apparisca il modo concluso di far tal lavoro, cioè a un pezzo per volta e sfuggire il pericolo che scalzata, a un tratto non rovinasse. Li posti segniati I sono li stessi da farsi, un per volta, e ripieno come in K segniato con i punti. Stimai allora li pezzi segniati in L facendosi in tal modo l'ispirazione con più sicurezza.

Alla muraglia avviata dalle bande ch'è quella che adesso si ha da seguitarsi, vi è la strada delle contramine. Quando fu rifatta l'altra cortina che era pur della medesima muraglia della detta in retta linea con questa non fu giudicato sine far tal strada. Ma poiché si può indire che fusse lasciata perché allora si faceva tal cortina per esser rovinata la muraglia della città, e però non volettero far nel muro nuovo tal strada e provatisi ma non la lasciassero. Ma adesso el farsi non possa esser di danno, ma di comodo e di rispiarmo di manifattura e spesa. Si potria con impostar l'archetto d'essa nel muro vecchio servirsi quello di nuovo collaterale della strada, e non ebbe havere per di drietro l'orto di muraglia e per di fuora circa braccia 7 e mezzo in posto basso per la cortina, e da non portare infiacchimento alla muraglia, avanzo di materiali e spesa al centesimo et per difendersi dalle mine bisognia contraminare, dove non sono fatte fare le comodità. Al caso di tal muraglia è forzoso passare tal

strada per minar così fatto è questa essendosi farà utile e non porterà danno per le considerationi delle grossezze di muro M, strada delle contramine."

La relazione di Antonio Ferri sullo stato della fortezza da Basso

Archivio di Stato di Firenze, Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche, Fabbriche Lorenesi, 1936, fasc. 1131, anno 1689:

"a dì 10 novembre 1689

signor Antonio Mormorai, sotto provveditore delle fortezze fabbriche di Sua altezza serenissima

conforme il comando di Sua altezza serenissima, sono stato a riconoscere i danni fatti al castello di San Giovanni battista dal fiume Mugnone

dirimpetto alla faccia del baluardo della Cavaniglia, che guarda verso la porta a Sangallo sulla contro scarpa la piena o inondazione del fiume affatto una rosa dove si tira dietro un pezzo di campo per reggere la strada coperta e della contro scarpa andrebbe proseguita un muro circa abbraccia 30 alto braccia 10 e grosso braccia uno sarà spesa a tutte spese fattura del muratore circa scudi 60

il fianco del baluardo della Cavaniglia presentemente è fatto di due legni attraverso bisognerebbe rifarlo di sopra mattone e questo si può fare con le solite maestranze della fabbrica per manco spesa di Sua altezza serenissima

La fogna o acquidoccio sulla contro scarpa che riceve acque dal piano di Sangallo e tutta rovinata e andrebbe restaurata con spesa scudi 30

nella contro scarpa è strada coperta dirimpetto al baluardo dello strozzo vi si è fatta una grandissima rosa causata dalle inondazioni del fiume Mugnone in modo che ad un braccio è vicino al letto del fiume; questa gran rottura andrebbe prontamente rinserrata, a ciò il fiume non rompa e si faccia la strada per i fossi della fortezza ritrovandosi il letto del fiume superiore alla strada coperta la detta rottura si potrà riempire con la ghiaia del letto del fiume e rialzare gli argini sarà spesa scudi 300

il casino del baluardo detto imperiale è in stato di rovina e perché le terrecotte non vadino male andrebbe restaurato con le solite maestranze della fabbrica

il fianco del baluardo di bellavista va rifatto il parapetto di mattone sopra mattone per essere rovinato

sulla piazza del baluardo di bellavista vi è un casino un magazzino da polvere in stato di rovinare, andrebbe rifatto avanti che rovini a ciò il legname e terrecotte non badino male sarà spesa in disfarlo e rifarlo circa scudi 300.

Tutta la cunetta della fortezza è ripiena e fra il baluardo dello strozzo è quello di bellavista non se ne vede vestire e la maggior parte delle acque si ritirano verso le mura della fortezza con danno notabile delle medesime e ben vero che non si puole vuotarle fintanto non comincia il tramontano, l'indugiare ai caldi dubiterei che non recassero danno agli abitanti e per fare la detta scavazione sarà spesa circa scudi 400.

Bisogna ordinare prontamente che sia scavato e affondato il fosso, che piglia l'acqua della cunetta essendo ripieno, è più alto che non è la cunetta e questo va fatto ora, acciò detta fossa succi più che sia possibile l'acque che sono di intorno alle mura della fortezza e per potere a suo tempo fare la scavazione della cunetta et il terreno che si cava va aggrottato lungo la muraglia acciò l'acque non abbino occasione di fermarsi e questo è quanto parmi necessario farsi per buon servizio di Sua altezza serenissima scudi 1090.

Antonio Ferri ingegnere delle fortezze fabbriche di Sua altezza serenissima"

Bibliografia

Architetti e ingegneri militari (2007), A*rchitetti e ingegneri militari nel Granducato di Toscana. Formazione, professione, carriera*, a cura di G. C. Romby, Firenze.

Concorso nazionale d'idee (1967), *Concorso nazionale d'idee per la sistemazione ed il restauro urbanistico e architettonico della Fortezza da Basso a Firenze, destinata a Centro Nazionale dell'Artigianato*, Firenze.

Finocchi Ghersi, Lorenzo (1997), *Ferri, Antonio* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 47, Roma, *ad vocem*.

Fortezza da Basso (1984), *Fortezza da Basso a Firenze: non "contenitore", ma parte viva della città*, in "Italia Nostra", 28.1984, 227, p. 11.

La Fortezza di San Giovanni Battista (1979), *La Fortezza di San Giovanni Battista in Firenze. Evoluzione e decadenza di un sito, Appunti di cultura materiale*, Catalogo della mostra (Firenze, 1979), a cura del Comune di Firenze-Quartiere n. 1 centro Storico e Gruppo Archeologico Fiorentino, Firenze.

Gurrieri, Francesco & Mazzoni, Paolo (1990) *La Fortezza da Basso: un monumento per la città*, Firenze.

Orefice, Gabriella (2007) *Annibale Cecchi e altri "ingegneri delle Fortezze" nella Toscana del XVII secolo*, in *Architetti e ingegneri militari* 2007, pp. 73-110.

Supino, Igino Benvenuto, *Le porte del duomo di Pisa*, in "L'arte", 2.1899, pp. 373-391.

Warren, Odoardo, (1979), *Raccolta di piante delle principali città e fortezze del Gran Ducato di Toscana*, *introduzione Francesco Gurrieri, nota biografica, Luigi Zangheri,* Firenze.

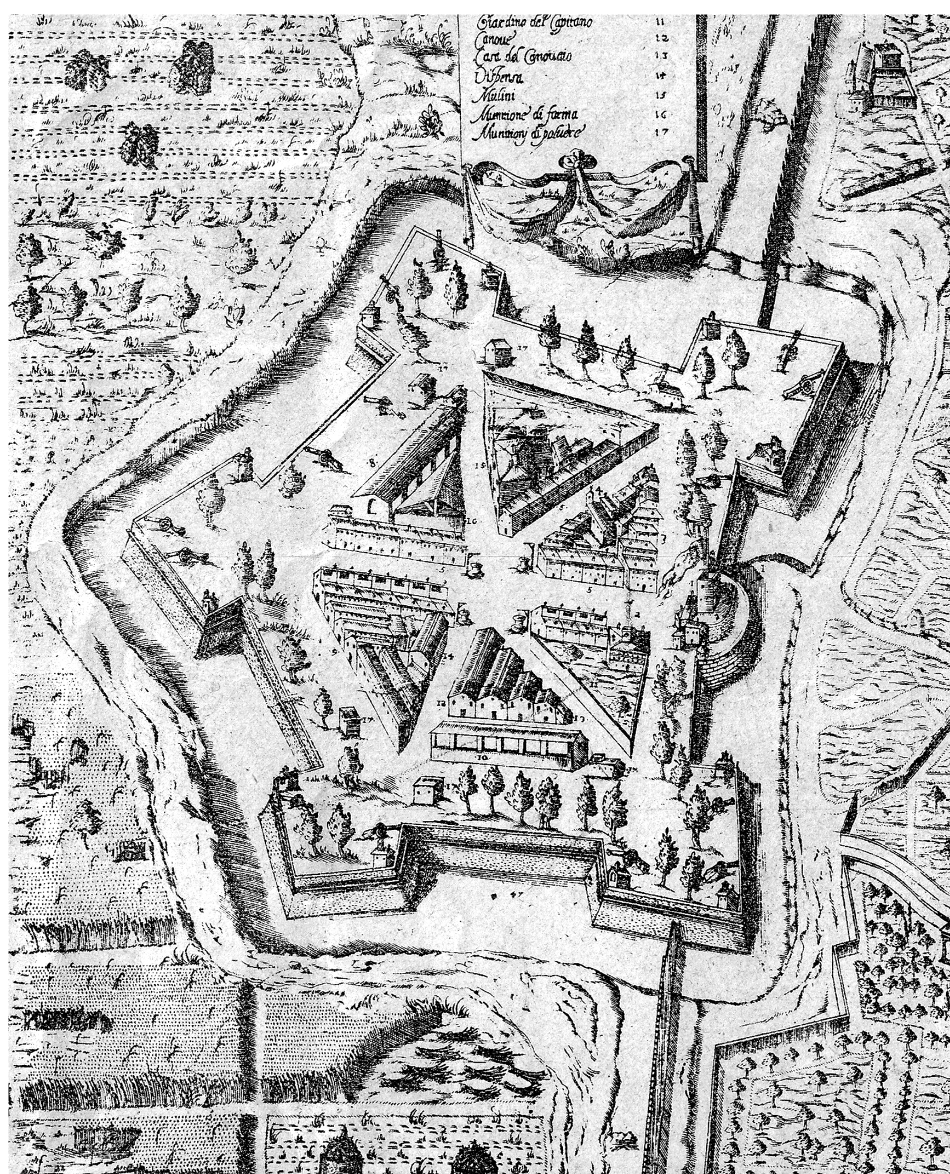


Fig. 1: La fortezza di San Giovanni come appariva nella pianta di Stefano Bonsignori: si noti la disposizione stellare degli edifici e delle strade poste all'interno.

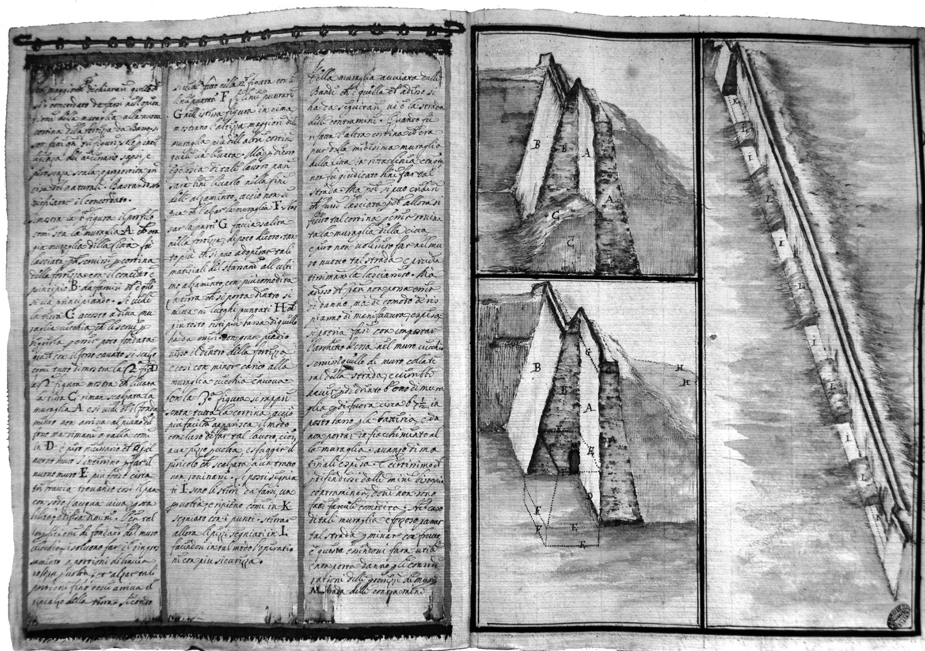


Fig. 2: Annibale Cecchi, progetto per rinforzare la cortina della fortezza da Basso, Archivio di Stato di Firenze, Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche, Fabbriche Lorenesi, 1928, fasc. 44 (1646), carta non numerata.



Fig. 3: La cortina muraria meridionale costruita da Annibale Cecchi nel punto in cui si innesta col bastione Cavaniglia.



Fig. 4: La cortina muraria meridionale costruita da Annibale Cecchi.



Fig. 5: La garitta costruita da Annibale Cecchi posta sull'angolo del bastione Bellavista.



Fig. 6: Annibale Cecchi, garitta del bastione dello Strozzo.

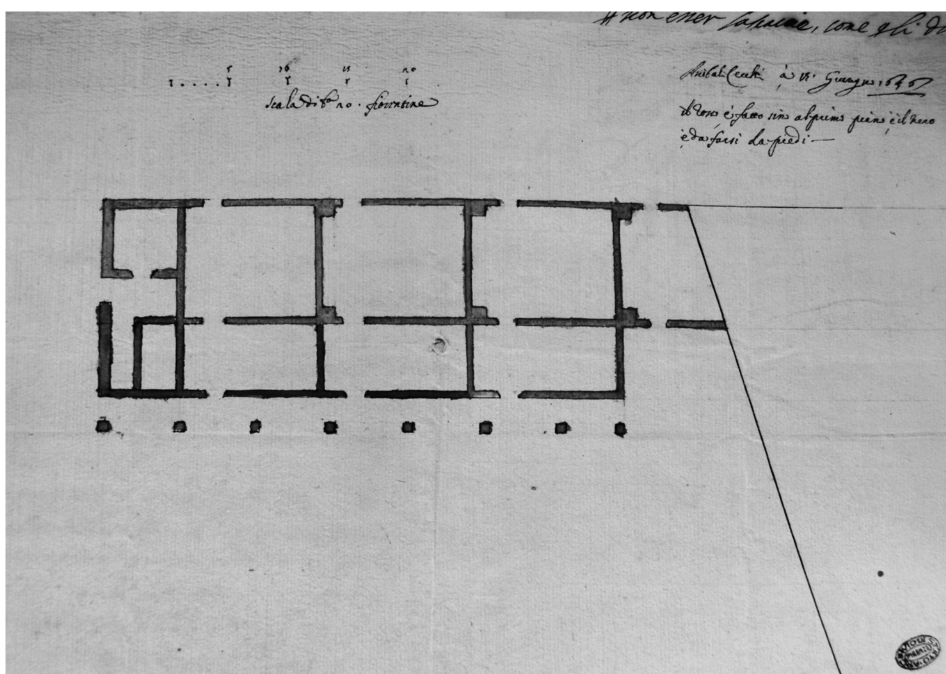


Fig. 7: Annibale Cecchi, pianta di una porzione dell'edificio porticato, Archivio di Stato di Firenze, Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche, Fabbriche Lorenesi, 1928, fasc. 44 (1646), carta non numerata.



Fig. 8: Veduta di Santa Maria del Fiore dal loggiato costruito da Annibale Cecchi sopra il maschio della fortezza di San Giovanni.

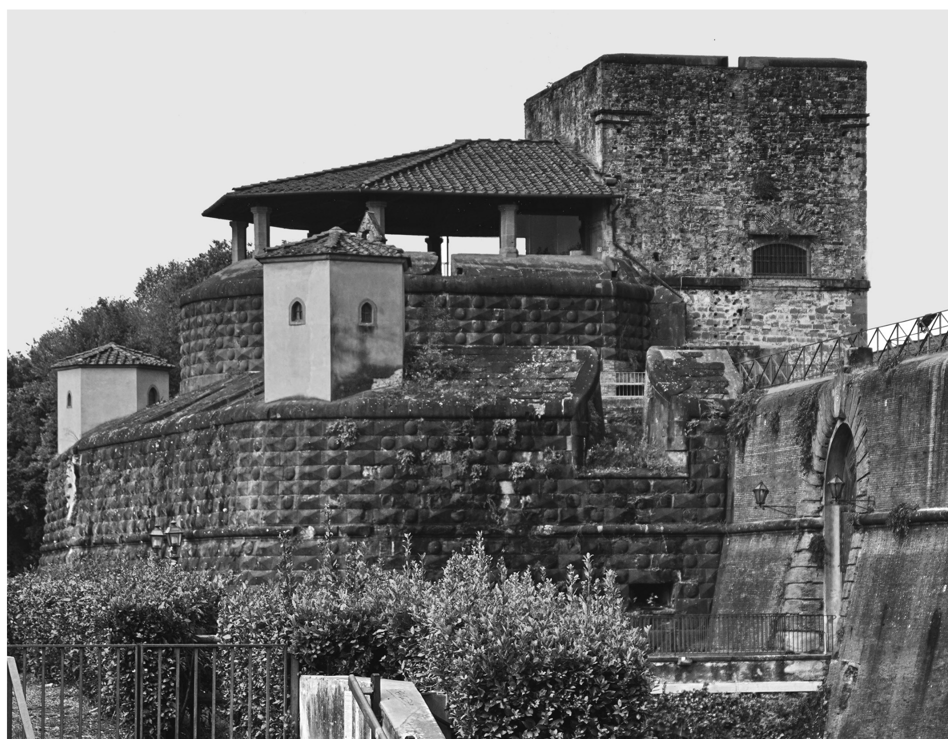


Fig. 9: Il loggiato costruito da Annibale Cecchi sopra il maschio della fortezza di San Giovanni.

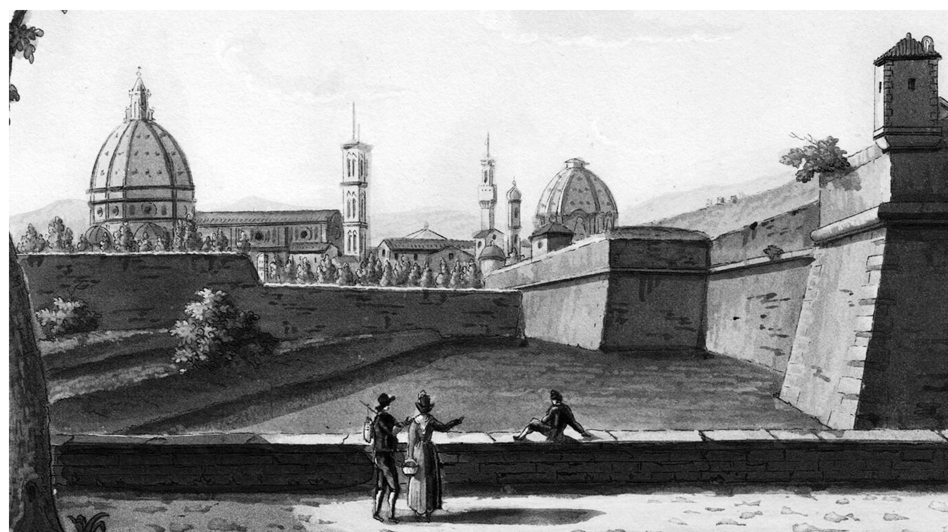


Fig. 10: Anonimo toscano del Settecento, acquaforte con veduta della fortezza di San Giovanni dal lato settentrionale: si nota chiaramente l'innesto della cortina muraria trecentesca col bastione Cavaniglia.



Fig. 11: Veduta della fine dell'Ottocento dell'edificio loggiato di Annibale Cecchi.

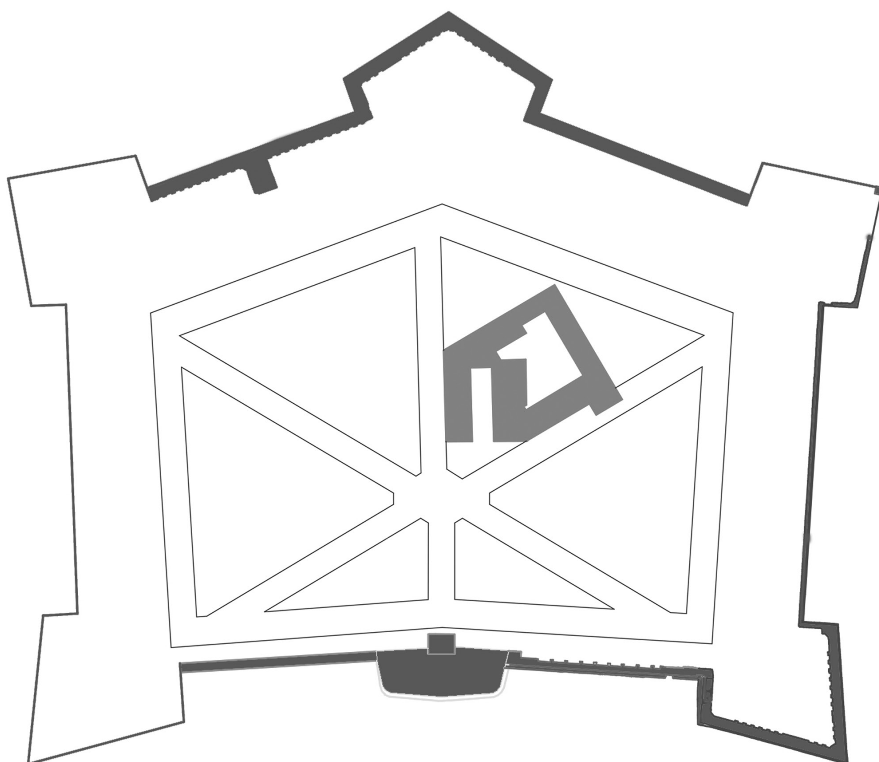


Fig. 12: Schema in cui si sovrappone la pianta dell'edificio loggiato di Annibale Cecchi con quanto raffigurato nella pianta del Bonsignori. In basso, è raffigurato il raddoppio della cortina realizzato da Annibale Cecchi.

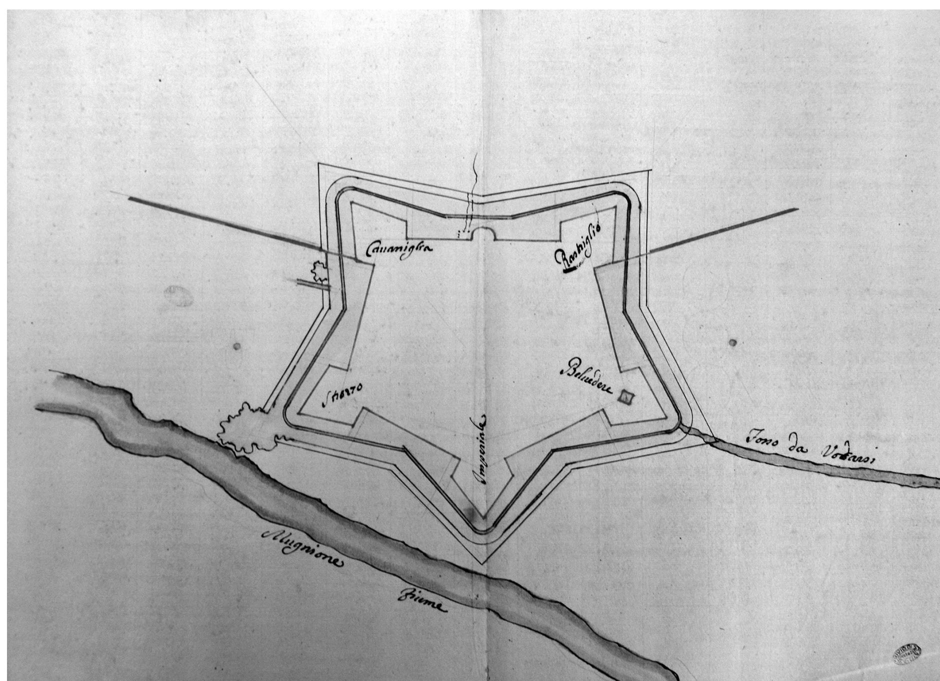


Fig. 13: Antonio Ferri, pianta schematica della fortezza da Basso, Archivio di Stato di Firenze, Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche, Fabbriche Lorenesi, 1936, fasc. 1131, carta non numerata.

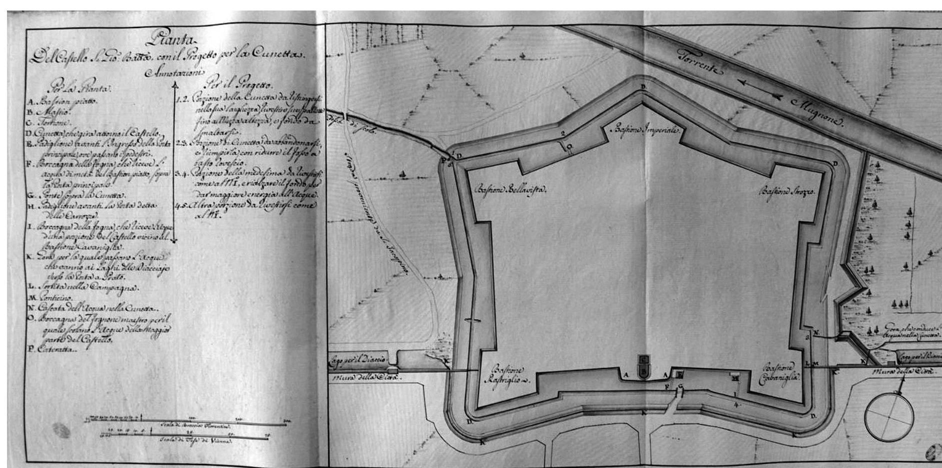


Fig. 14: Joseph De Boillore, pianta della fortezza da Basso, Archivio di Stato di Firenze, Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche Lorenesi, 1955, fasc. 12, anno 1765, carte non numerate.

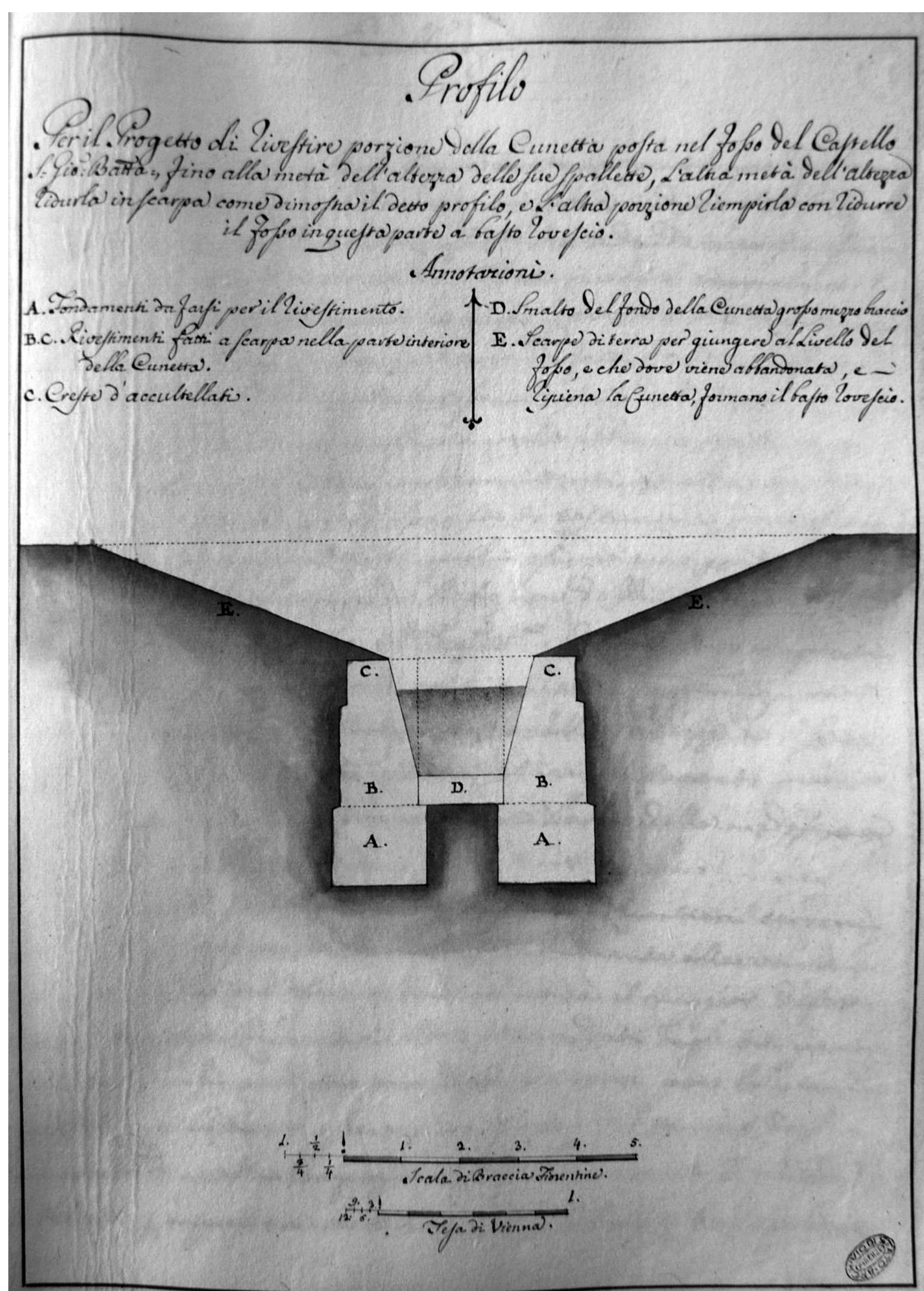


Fig. 15: Joseph De Boillore, sezione del fossato della fortezza da Basso, Archivio di Stato di Firenze, Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche Lorenesi, 1955, fasc. 12, anno 1765, carte non numerate.

Spigolature biografiche sui Gricci e, infine, una data

CARLOTTA LENZI IACOMELLI

Sono trascorsi quasi quarant'anni dallo studio sul pittore Giuseppe Gricci di Roberta Roani[1], che rappresentava una delle prime, pioneristiche ricerche sulla pittura del Settecento condotte dalla nuova generazione di storici dell'arte di scuola fiorentina sulla scia di quel primo mirabile saggio di Mina Gregori del 1965[2].

Da allora, la fitta ombra su quel periodo artistico si è andata sempre più rischiarando e sono emerse le personalità di alcuni pittori a cui sono stati riservati studi monografici, ma ad essi è necessario aggiungere tutta una galassia di pittori operosi nel Granducato di Toscana nell'epoca che segnò il declino della stirpe dei Medici e l'ascesa della dinastia Lorena-Asburgo, ai quali in questi ultimi anni sono state dedicate altre pagine corredate dalle immagini di quelle che ad oggi conosciamo essere le loro prove: a volte esigue, limitate a pochi saggi di pennello, altre più cospicue, ma non ancora esaustive.

Mentre le ricerche procedono e le conoscenze si ampliano, grazie anche alla maggiore visibilità di interni di palazzi finora preclusi allo sguardo, mi piace soffermarmi su quella famiglia, da cui avrebbero avuto origine apprezzati artigiani e artisti, giunta a Firenze da un'imprecisata località d'Oltralpe per porsi al servizio degli ultimi granduchi medicei: i Gricch, italianizzati presto in Gricci[3].

I documenti tacciono la loro provenienza e lasciano aperto il campo a varie ipotesi, ma ne attestano la presenza nella città del Giglio già all'inizio degli anni Ottanta del XVII secolo, con domicilio nel popolo di Santo Stefano al Ponte.

Era questa una parrocchia caratterizzata dalla cospicua presenza di forestieri, quasi tutti legati alla milizia di stanza a Palazzo Vecchio e agli Uffizi, e proprio alla professione militare si lega la figura di Stefano di Matteo Gricc, «Soldato alle bandiere di S.A.S. Cosimo III» , che il 9 gennaio 1678 nella chiesa di Santo Stefano si maritava con Caterinangiola di Marco Credo[4].

Dall'unione sarebbero nati il 9 marzo 1680 Maria Agata[5], il 27 luglio 1685

[1] R. Roani Villani, *Per Giuseppe Gricci*, in "Antichità viva", XXIII, 1984, 6, pp. 7-15.

[2] M. Gregori, *70 pitture e sculture del '600 e '700 fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze), Firenze, 1965.

[3] Nei documenti il nome si trova pure modificato in Griz o Cric o Gricc.

[4] Archivio Arcivescovile di Firenze (d'ora in poi AAFi), RPU 119.3, *Matrimoni della Parrocchia di S. Stefano al Ponte*, 1664-1724, alla data.

[5] Archivio dell'Opera del Duomo di Firenze (d'ora in poi AODFi), *Registro dei battezzati*, 284, 1679-1680, c. 228.

Matteo Vittorio[6], il 6 marzo 1695 Massimiliano Antonio[7] e il 7 febbraio 1702 Gaspero Leopoldo[8]. Se quest'ultimo era stato tenuto a battesimo da tale «Benedetto Tiesl», Matteo era stato accompagnato al Sacro Fonte da «Mattia di Adamo Chirmari» e Massimiliano da «Filippo di Michele Henfler», tutti dunque appartenenti alla folta schiera di stranieri che vivevano in quegli anni a Firenze[9].

Nella casa della figlia Maria Agata, maritata Ricci, sarebbe morto il 10 marzo 1721 Stefano, citato ora quale «Trabante di Sua Altezza Reale», associato nell'Arciconfraternita della Misericordia a cui era affiliato[10].

Non interessati alla carriera paterna nelle armi, Gaspero Leopoldo di professione era magnano, «con bottega in Boboli», così come suo fratello Matteo Vittorio che, al servizio del granduca, nel settembre 1721 aveva restaurato «l'Oriuolo in su la Piazza de Pitti»[11].

Gaspero Leopoldo il 6 luglio 1749 riscuoteva il proprio compenso a saldo «del conto della valuta e fattura, e accomodatura al suo luogo degli sportelli di ferro da vetrate per due Finestre della Tribuna della Reale Cappella di San Lorenzo»[12]. Nella stessa cappella aveva lavorato fra il 1741e il '42 alla sua ornamentazione al fianco di muratori, scalpellini, legnaioli, marmisti, intagliatori, doratori e ai pittori Vincenzo Meucci e Anton Filippo Giarrè, tutti impegnati al monumento che rappresentava l'emblema del mecenatismo artistico dei Medici, ormai giunti all'estinzione dinastica[13].

Due volte si sarebbe sposato Matteo Vittorio: la prima con Alessandra di Sforzio Marzi del popolo di Santa Maria del Fiore il 19 novembre 1715[14] - e da lei avrebbe avuto una discendenza - e la seconda nella chiesa di San Donnino, alla periferia fiorentina, il 4 aprile 1729 con Maria Lucrezia Califfi[15].

Senza indugiare troppo a lungo su questioni genealogiche, trovo opportuno soffermarmi su una novità emersa dalle carte d'archivio: la data di nascita finalmente acquisita di quel Giuseppe Gricci che sarebbe divenuto uno dei più celebri maestri della lavorazione della porcellana europea, prima alla Real Fabbrica di

---

6 AODFi, *Registro dei battezzati*, 65, 1685, c. 255, n. 1033. Costui era il secondo bambino battezzato col nome di Matteo, dopo un primo nato l'8 febbraio 1682: AODFi, *Registro dei battezzati*, 63, 1681-1682, c. 296, n. 1047.

7 AODFi, *Registro dei battezzati*, 70, 1694-1695, c. 114, n. 1005.

8 AODFi, *Registro dei battezzati*, 73, 1701-1702, c. 216, n. 850.

9 Anche il primo Matteo, venuto alla luce nel 1682, aveva avuto come compare di battesimo tale «Matteo di Biagio Cirmer».

10 AAFi, 119.13, *Morti della Parrocchia di S. Stefano al Ponte*, 1664-1737, alla data.

11 Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche. Fabbriche medicee, 79, *Listre della Fabbrica de' Pitti*, 1720-1723, cc.n.n., alla data.

12 ASFi, Depositeria generale. Parte antica, 450, *Entrata e Uscita dell'Eredità della Serenissima Elettrice vedova Palatina*, 1742-1750, c. 42.

13 ASFi, Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche. Fabbriche Medicee, 100, *Spese per il Risarcimento et Ornato della Real Cappella di San Lorenzo*, 1740-1748, cc. 25v, 39, 50v, 54v, 55v, 57v, 60. Si veda C. Lenzi Iacomelli, *La decorazione pittorica della fabbrica medicea*, in *Arte e Politica. L'Elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicea in San Lorenzo*, catalogo della mostra a cura di Monica Bietti (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee 24 marzo 2014-6 gennaio 2015), Livorno, 2014, pp. 80-93.

14 AAFi, RPU 119.3, cit., alla data.

15 ASFi, Manoscritti, 584, *Repertorio generale dei Matrimoni della città di Firenze*, 1721-1770, alla data.

Capodimonte a Napoli, poi alla nuova Fábrica del Buen Retiro a Madrid, di cui sarà il primo direttore dall'anno della sua fondazione, il 1760.

Giovanni Guglielmo Giuseppe era nato il 29 dicembre 1717 da Matteo Vittorio Gricci e Alessandra Marzi nel popolo di Santo Stefano a Firenze e il giorno seguente era stato accompagnato al fonte battesimale con il granduca Cosimo III quale padrino e la figlia Anna Maria Luisa de'Medici come madrina, i quali tuttavia non erano intervenuti di persona, delegando a un gentiluomo e a una gentildonna di corte il ruolo di compari[16].

Se niente sappiamo della sua prima formazione, è lecito supporre che essa avvenisse nell'orbita degli scultori fiorentini che di lì a breve avrebbero collaborato alla Manifattura di porcellane fondata nel 1737 dal marchese Carlo Ginori a Doccia, solo un anno prima del definitivo trasferimento del Gricci a Napoli, dove partecipò fin dagli esordi all'attività di produzione nella fabbrica di Capodimonte istituita nel 1739 da Carlo di Borbone.

Il motivo del cambiamento di residenza sfugge, ma forse non è azzardato supporre un legame mai interrotto tra Napoli e la nonna Caterinangiola, il cui raro cognome Credo svela un'origine partenopea.

Il periodo fiorentino di Giuseppe pare trascorso ai margini della comunità artistica locale, non comparendo il suo nome nei registri dell'Accademia del Disegno dove invece svolgerà una presenza attiva l'omonimo cugino pittore fin dall'ammissione in data 11 gennaio 1758[17]. Costui era infatti figlio di Gaspero Leopoldo e di sua moglie Maria Anna di Niccolò Duschen[18], nato il 20 febbraio 1733 nella parrocchia di Sant'Apollinare e battezzato coi nomi di Giuseppe Gaetano Adolfo; ne era stato padrino lo stuccatore di origine ticinese Giovan Martino Portogalli[19]. Sarebbe divenuto poi un pittore assai apprezzato dalla corte lorenese, formatosi nella bottega di Vincenzo Meucci di cui aveva sposato nel 1764 la figlia Maria Elisabetta, detta Isabella[20], e attivo al fianco del maestro in numerosi cantieri decorativi prima di iniziare una carriera autonoma che lo porterà nelle sale della villa di Poggio Imperiale e in alcuni dei maggiori palazzi e chiese di Firenze e di Pistoia, città con cui manterrà sempre un saldo legame grazie anche al favore del vescovo Scipione de' Ricci.

I registri del Catasto lorenese ci informano che Giuseppe di Gaspero Leopoldo possedeva nel 1776 «una casa posta nel Popolo di San Lorenzo, ed in via delle Ruote … stata assegnata nelle divise seguite con Vincenzo Gricci suo fratello» [21], mentre quest'ultimo era a tale data proprietario di «una Casa in via dell'Anguillara corrispondente in via delle Burella»[22].

Era la stessa casa nella parrocchia di Sant'Apollinare in cui il padre Gaspe-

16 AODFi, *Registro dei battezzati*, 81, 1717, c. 244, n. 733.

17 ASFi, Accademia del Disegno. Prima Compagnia di Pittori, 112, *Entrata e Uscita segnato L*, 1739-1761, c. 163.

18 Anche questo cognome presenta sui documenti molteplici varianti, dal più frequente Duschen a Tuschen e all'italianizzato Dusceni.

19 AODFi, *Registro dei battezzati*, 89, 1732-1733, c. 125, n. 1045.

20 AAFi, RPU 7105, *Matrimoni della Parrocchia di S. Maria Maggiore*, 1726-1811, alla data 25 novembre 1764. Testimone delle nozze era stato il pittore Giuseppe di Lorenzo del Moro.

21 ASFi, Catasto Lorenese, 10, *Catasto descrittivo della città di Firenze*, 1776, cc. 3771-3772.

22 *Ibidem*, 12, 1776, cc- 5335-5336.

ro Leopoldo viveva dall'inizio degli anni Trenta assieme alla numerosa famiglia, composta, oltre che dai suoi cinque figli, Caterinangiola, Maria Alessandra, Giuseppe, Vincenzo e Rosa, dai quattro figli di suo fratello Matteo Vittorio, forse all'epoca già morto: Stefano Antonio, Gaetano, che già aveva abbracciato la carriera ecclesiastica, Ottavia e Maria Tecla, quest'ultima in procinto di entrare in monastero. Non era più in famiglia nel 1736 il loro fratello Giuseppe, che tuttavia sappiamo non essere ancora a Napoli, mentre vi compaiono altri giovani nipoti, figli orfani della sorella di Maria Anna, Maria Felice Duschen, e del marito Giuseppe Cibi: Caterina, Maria Rosa, Isabella e Giovan Pietro.

La casa, situata al primo piano, doveva essere piuttosto ampia, dato che con loro viveva anche Maria Agata Gricci, sorella di Gaspero Leopoldo, ormai vedova di Anton Maria Ricci[23].

In quella stessa residenza Gaspero Leopoldo, registrato pure nel *Cittadinario* fiorentino[24], dettava l'11 gennaio 1770 al notaio Onorio del Chiaro le sue ultime volontà, chiedendo di essere sepolto "nella Tomba dei Confrati di Santa Barbera come uno dei detti fratelli". L'essere questa nella chiesa della Santissima Annunziata la cappella della Compagnia dei tedeschi e dei fiamminghi fornisce un'ulteriore indicazione sull'origine familiare.

Nel testamento venivano ricordate le figlie Francesca Vittoria, monaca nel convento della Nunziatina, Colomba, clarissa cappuccina a Città di Castello, e Alessandra, sposata col «Medico Fisico» Gesualdo Vannucci. Si menzionava altresì la moglie Maria Anna, ma suoi eredi universali erano nominati i figli maschi Giuseppe, che risiedeva allora nel popolo di San Lorenzo[25], a cui lasciava "tutte le Stampe, gessi e altro riguardanti e appartenenti alla sua professione di Pittore" e Vincenzo, al quale andavano "tutti gli arnesi della Bottega di Boboli, e quelli che ancora saranno ritrovati in casa per usi di Magnano". Il testatore si ricordava anche della nuora Isabella Meucci, destinandole una cospicua somma di denaro[26].

In quella stessa abitazione sarebbe poi mancata nell'agosto dell'anno seguente la moglie Maria Anna[27].

Con la morte di Giuseppe sopraggiunta nel novembre 1804, a cui seguivano le solenni esequie nella basilica di San Lorenzo e il trasporto nel cimitero di Trespiano[28], giungeva a estinzione il ramo fiorentino del Gricci pittore, mentre l'intera vita dell'omonimo cugino plasticatore si era svolta prima a Napoli, poi a Madrid.

Subito avviato all'attività di scultore nella manifattura di Capodimonte creata da Carlo di Borbone, aveva conosciuto anche lui in ambiente di lavoro la moglie Maria Amadea Scheppers, figlia dell'arcanista belga Livio Ottavio, sposata il 10

---

23 AAFi, *Stati di Anime della parrocchia di Sant'Apollinare*, 36.1, 1718-1755, cc.n.n.

24 ASFi, Cittadinario, 6, *Santa Croce. Gonfalone Leon Nero*, c. 69.

25 Qui nel 1778 aveva associato la figlia Isabella, che portava lo stesso nome della madre, morta in tenerissima età: ASFi, Camera di Commercio, 189, *Registro di morti*, 1778-1780, c. 104.

26 ASFi, Notarile moderno, notaio O. del Chiaro, 25421, *Testamenti*, 1769-1774, cc. 3v.-7v.

27 ASFi, Arte dei Medici e Speziali, 266, *Registro di morti*, 1763-1773, alla data 19 agosto 1771.

28 ASFi, Camera di Commercio, 199, *Registro di morti*, 1803-1805, c. 272, alla data 2 novembre 1804. Oltre al citato articolo di R. Roani (1984), per la figura di Giuseppe Gricci si veda C. Lenzi Iacomelli, *Vincenzo Meucci*, Firenze, 2014.

agosto 1744[29]. Di lì a tre anni, dopo essere divenuto capo modellatore con un largo seguito di allievi e di aiuti, sarebbe stato raggiunto a Napoli dal fratello Stefano Antonio, nato nel 1721[30], che lo avrebbe poi seguito nel '59 a Madrid al seguito del Borbone salito sul trono di Spagna col nome di Carlo III, assumendo il ruolo di primo modellatore de "La China", come era denominata la Real Fábrica del Buen Retiro. Nel 1766 divenne inoltre direttore del dipartimento delle sculture della Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando[31].

La morte coglierà Giuseppe Gricci nel 1771 a Madrid, ma nella manifattura continueranno a operare i suoi figli Carlo, nato nel 1747, e Filippo, di sette anni più giovane, che transiteranno la produzione della porcellana spagnola verso il gusto neoclassico[32].

---

29 Si vedano A. Carola Perrotti, *Giuseppe Gricci e la produzione plastica di Capodimonte*, in *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica ferdinandea 1743-1806*, catalogo della mostra a cura di A. Carola Perrotti (Napoli 19 dicembre 1986 -30 aprile 1987), Napoli, 1986, pp. 149-232.

30 AODFi, *Registro dei battezzati*, 83, 1721, c. 276, n. 1296, alla data 30 luglio.

31 L. Ferrarino, *Dizionario degli artisti italiani in Spagna (secoli XII-XIX)*, Madrid, 1977, pp. 137-139.

32 Sulla personalità artistica del Gricci e dei suoi eredi si rimanda alla voce compilata da S.A. Meyer in "Dizionario Biografico degli italiani", 59, 2003, pp. 352-353, con la completa bibliografia precedente.

Villa Bardelli Capoquadri, Monteboro, Empoli, luogo natio di Andrea Corsali, navigatore cinquecentesco

FRANCESCA RUTA

Qualche anno fa questa villa ha attirato la mia attenzione, un po' perché pensavo, ingenuamente, che Monteboro fosse conosciuto solo come luogo calcistico, un po' per la denominazione "Capoquadri" che mi riportava alla villa Capoquadri sita in La Scala.

Da Brusciana sale, dunque, l'omonima via di Monteboro che, attraversando le colline, riporta a Empoli. Poco dopo aver iniziato la salita, troviamo due proprietà distinte, a sinistra Villa Comparini, a destra Villa Bardelli Capoquadri, entrambe in posizione rialzata rispetto alla strada.

Villa Bardelli Capoquadri ha origini antichissime: non si hanno notizie della sua fondazione, compare in un documento di fine XV secolo come proprietà della famiglia Corsali. Agli inizi del XVI secolo viene segnalata come parte delle proprietà di Andrea di Bastiano Corsali che, al 1534, risulta possedere "un podere con chasa da oste e lavoratore posto nel chomune di Monte rappoli, popolo di S. Bart.o a Busciana, luogho detto Monte Boro con più pezzi di terra lavorativa". Questa piccola colonica, che aveva il prospetto principale rivolto verso un rio il cui letto coincideva pressapoco con l'attuale via comunale, costituisce il nucleo originario della villa. Originari di Monteboro, i Corsali rimarranno legati a questa piccola residenza di campagna per tre secoli.

In questa casa, probabilmente il 29 giugno 1487, nacque il famoso navigatore Andrea Corsali, il nome di maggior spicco della famiglia ma, spesso, dimenticato proprio dai suoi conterranei odierni. Fu astronomo, cosmografo e, appunto, navigatore singolare per i suoi tempi: non affrontò le traversie dei mari per affari o missioni politiche, non fu uno dei tanti mercanti e avventurieri, né uomo d'armi, ma, fornito di un grosso armamentario di strumenti per rilevazioni astronomiche e geografiche, eruditissimo conoscitore di scienze naturali, acuto osservatore dei territori e dei costumi, riportò notizie originali, accurate indagini e scoperte non indifferenti. Dette per primo una descrizione astronomica della Croce del Sud e delle cosidette nubi magellaniche, attribuite poi erroneamente al Pigafetta che le notò solo quattro anni più tardi, fece rilevare l'errore di Tolomeo sulla longitudine fra la costa Africana e quella dell'India, per primo fece notare l'esistenza della Nuova Guinea, distinse Sumatra da Ceylon e dette un'esatta descrizione degli usi e costumi del popolo abissino. Il noto storico Lefevre, che su di lui tanto ha scritto (e la cui madre curiosamente era una Bellini empolese), riferisce che ben tre fonti indipendenti, manoscritti coevi, testimoniano come fosse l'apportatore e il divulgatore dei caratteri di stampa in Africa. Suoi non disinteressati mecenati furono i Medici (compreso Leone X che gli affidò una missiva per Re David d'Etiopia,il mitico Prete Gianni, meglio conosciuto come Lebna Dengel, della dinastia Amhara, re d'Etiopia dal 1508 al 1540) e infatti a loro sono indirizzate

le lunghissime relazioni che del Corsali ci rimangono, descrivendo due fra i suoi più notevoli viaggi; le due lettere furono spedite dall'India in patria e subito pubblicate nel 1516 e 18 in edizioni divulgative, ora di difficile reperimento, e ristampate poi dal Ramusio nella monumentale raccolta "Navigationi et viaggi" nel 1550. La prima lettera è diretta a Giuliano de' Medici, figlio del Magnifico e fratello di Leone X, e vi si riferisce sul lungo viaggio compiuto da Lisbona al seguito di un'ambasciata portoghese, della circumnavigazione dell'Africa, della traversata dell'Oceano indiano fino a porti e terre dell'India. La seconda relazione è indirizzata a Lorenzo de' Medici duca d'Urbino e vi si racconta anche dei territori sul Mar Rosso e sul Golfo Persico in un viaggio perigliosissimo e drammatico. Scrive di lui anche il navigatore Giovanni da Empoli, nella lettera scritta il primo gennaio 1517 dall'India al vescovo di Pistoia Antonio Pucci, che il Corsali era "uomo certamente di ogni fede degno, per essere litterato, e che ha cognizione assai, quanto fa di bisogno a questi avvisi, e della astrologia e della cosmografia; el quale assai tempo ha consumato utilmente a ricercare questi mari e terre et insule di qua, e datone di tutto perfettamente buon conto: talmente che io tengo per cosa certa, che altro meglio di lui non possa scrivere, per le molte buone qualità che sono in lui".(G. Da Empoli, in Arch. Stor. Ital., App, 1846)

Il suo nome e il suo stemma furono incisi in S.Croce nel 1898, insieme a quello di altri navigatori toscani.

L'ultimo della famiglia dei Corsali, Andrea, omonimo dell'esploratore, morì nel 1605 senza discendenti diretti. Le proprietà passarono, quindi, ai cugini Bardelli. Questi, originari di Siena, vivevano in un palazzo nel centro di Firenze ma amavano soggiornare spesso in campagna. Per soddisfare le esigenze di questa ricca famiglia fiorentina, dunque, dalla seconda metà del Seicento la proprietà di Monteboro fu ristrutturata, ampliata e trasformata in villa. Fu ampliata nella parte posteriore aggiungendo due ali laterali, la cui asimmetria è forse indizio di lavori iniziati in tempi diversi; venne, inoltre, spostato il fronte principale verso Brusciana. Al piano nobile fu aperto un ampio portone d'ingresso, incorniciato da un bugnato a conci lisci. La facciata è resa ancor più monumentale dalla presenza di un ampio terrazzo, che permette di godere del panorama lungo l'Elsa, a cui si accede da due scalinate frontali simmetriche.

Accanto ad una delle ali laterali della facciata posteriore si trova la cappella, edificata probabilmente anch'essa a metà Seicento e dedicata a San Nicola dal nome del suo fondatore, Niccolò Bardelli. Oggi vi sono tumulate le spoglie degli ultimi proprietari della villa, i Capoquadri.

All'estinzione della famiglia Bardelli nel 1783 e dopo un difficile contenzioso tra gli innumerevoli eredi, la proprietà di Monteboro passò ai Serrati, ad eccezione dell'archivio di famiglia che fu acquistato da Giovan Battista Clemente Nelli, matematico, architetto, archivista e antiquario, ma di questa mole di documenti si sono perse le tracce. Scrive a tal proposito donna Giulia Grazi Bracci, erede recentemente scomparsa:

> *"I fidecommessari (i Bardelli, nda), di nobile famiglia senese naturalizzata fiorentina, godettero dei beni Corsali fino al 1783, anno della loro estinzione con Niccoló Bardelli, morto intestato e senza discendenza diretta. Fra i numerosi lontani parenti, tutti di egual grado, si scatenò un annoso, ponderoso, dispendiosissimo contenzioso legale per la spartizione della ghiotta eredità, costituita dal fidecommisso Corsali e dal*

patrimonio strettamente Bardelli. Infine la villa di Monteboro passó a certi Serrati (che, non navigando in buone acque, la rivendettero rapidamente ai Setticelli), salvo però l'archivio e le carte contenutevi, comprendenti con tutta probabilitá anche le vetuste memorie dei Corsali, richieste e ottenute con particolare interesse e accanimento da un altro coerede, [...]. Trattavasi infatti di Giovan Battista Clemente Nelli, quel famoso matematico-architetto, archivista e raccoglitore antiquario con importanti incarichi granducali, che fu erede anche spirituale, nonché esecutore testamentario, di Vincenzo Viviani, discepolo prediletto di Galileo, nella prosecuzione delle onorificenze e custodia delle memorie del grande fisico. Il fatto che i documenti Corsali presumibilmente finissero in mani così specialistiche e competenti, in tempi non tanto remoti, lascerebbe uno spiraglio di speranza che da qualche parte, in archivi privati o non, riuniti e catalogati, potrebbero ancora ritrovarsi; G.Battista Nelli fu infatti un accurato raccoglitore e collezionista di manoscritti, della cui sorte e conservazione futura si curò anche in sede testamentaria, disponendone un'eventuale attribuzione pubblica in caso di disinteresse dei discendenti. Purtroppo le sue intenzioni furono per qualche verso disattese e la sua raccolta depauperata e in parte dispersa, pur conservandosene il corpo principale presso la Biblioteca Nazionale di Firenze come "Fondo Nelli". (http://www.carnesecchi.eu/corsali.htm)"

Nell'Ottocento la villa fu acquisita da Virginia Del Vivo e dal marito Guido Capoquadri, magistrato originario di Ponte a Elsa. I coniugi effettuarono vari restauri e rimodernarono alcuni ambienti, anche attraverso la decorazione dei soffitti lignei. Alla morte del magistrato, nel 1896, la villa fu ereditata dai figli Tito e Giulia, poi dalle nipoti Giuseppina Capoquadri, sposa del marchese Gustavo Bartolini-Salimbeni, ed Ettorina Filippi, figlia di Giulia Capoquadri, sposata al dottor Gaspero Silvio Grazi, erede di una ricca famiglia che aveva numerose proprietà nei territori fiorentino, senese e lucchese. I discendenti di queste famiglie sono tuttora i proprietari della tenuta di Monteboro.

La dott.ssa Giulia Grazi Bracci, scomparsa nel 2019, ha vissuto nell'ala della villa di proprietà Grazi ed è stata una delle più proficue ricercatrici delle proprie origini, analizzando la biblioteca della Villa di Monteboro e le filze dei documenti di famiglia, scrivendo anche di quell'Andrea Corsali, suo avo, incontrato in queste ricerche per ricreare la mappa delle famiglie che avevano vissuto a Monteboro. A lei un prezioso grazie.

Bibliografia e sitografia

Corsi G., *Dizionario bibliografico degli italiani*, Vol. 29 (1983) in https://www.treccani.it/enciclopedia/andrea-corsali_%28Dizionario-Biografico%29/ (Ultima consultazione 25/10/2022).

Da Empoli G., *Lett. dalla India ad A. Pucci, vescovo di Pistoia,* in Arch. Stor. Ital., App., III, Firenze 1846, pp. 89-91

Grazi Bracci G., http://www.carnesecchi.eu/corsali.htm (Ultima consultazione 25/10/2022).

Piochi L., *"Donna Giulia",* Il Segno Di Empoli, n° 109/2019, pp. 4-5.

Ramusio G.B., *Delle navigationi et viaggi*, I, Venezia 1563, pp. 176-189.

Siemoni W.E, Frati, M., a cura di, "*Empoli. Una città e il suo territorio. Le strade, i palazzi, le chiese, i musei, le ville, il paesaggio*.", 1997, Empoli, ed. dell'Acero, pp. 88-90.



Fig. 1: Facciata della Villa Bardelli-Capoquadri



Fig. 2: Ritratto di Andrea Corsali

In scultura e paesaggio. Pietro Porcinai e Costantino Nivola a Zoagli

CLAUDIA MARIA BUCELLI

Frequenti occasioni professionali di Pietro Porcinai nei pressi di Rapallo datano alla fine degli anni '30 del Novecento e si incrementano attorno agli anni '50-'60, documentando lavori per giardini di ville private e lussuosi hotel, fra cui l'Excelsior di Rapallo, oltre che numerose amichevoli relazioni, compresa quella con il Commendatore Antonio Bini, proprietario, nella stessa celebre località balneare, del Grand Hotel Bristol. Attestazioni di amicizia, biglietti di auguri e modalità amicali con il Commendatore si alternarono nell'arco di oltre trent'anni a incontri, sopralluoghi e proposte per lavori di ammodernamento del prestigioso Bristol, incluso un progetto di giardino e piscina realizzato fra il 1954 e il 1962. Gli ultimi contatti risalgono ai primi anni '80.

All'interesse e alle molte idee sottoposte, spesso a seguito di incontri e viaggi in affari e amicizia, non sempre pervenne, come auspicato, una ulteriore concretizzazione di opportunità lavorative. E solo a distanza di anni dal primo intervento, quando ormai nel 1980 il Grand Hotel Bristol era divenuta quella Società Bristol S.p.A. gestita dai successori del Commendatore - pur sempre vivente e amicalmente presente - Porcinai venne nuovamente contattato per un incarico professionale. La richiesta era quella di realizzare, in sinergia con la ditta Progeco di Genova che aveva in appalto le opere ingegneristiche, impiantistiche e architettoniche, un programma di lavori congiunti di ristrutturazione riguardanti, per il suo specifico apporto professionale, gli spazi esterni del prestigioso albergo. Dopo vari sopralluoghi si concretizzò una riprogettazione dell'intera superficie a giardino, con la definizione dei percorsi e la pavimentazione del piazzale di accesso e dei parcheggi, nonché la realizzazione di un campo da tennis e di una sauna e piscina con a fianco piscinetta per bambini nei pressi dell'area ristorante per il quale era inoltre proposto l'affiancamento di una veranda. In aggiunta era stata anche ventilata la possibilità di realizzare, con presentazione del relativo progetto, un giardino pensile e solarium sul tetto dell'albergo.

Subito Porcinai si era avvalso della collaborazione del fidato Orlando Rafanelli, chiedendogli un preventivo per lo spostamento e preliminare predisposizione di sei grossi esemplari di palma esistenti in situ – risultano al 1982 varie fatture emesse dalla ditta Rafanelli per il lavoro eseguito – di cui due esemplari non sopravvissuti. Le proposte presentate, per quanto giudicate positivamente, incontrarono difficoltà di attuazione soprattutto per lungaggini burocratiche e lentezze dovute a incomprensioni e problematicità di coordinamento fra i diversi attori coinvolti – la cospicua documentazione certifica fra l'altro numerosi incontri fra committenza, progettisti e ditte interpellate, presenti a più riprese nel 1979, 1980 e 1981 l'Ing. Viziano della Progeco e lo stesso Porcinai – e vennero di conseguenza notevolmente ridimensionate.

Proprio a questo periodo risale un abboccamento con l'amministrazione del Comune di Zoagli. Lavorando per la piscina e il tennis dell'Hotel Bristol, la cui collocazione e impianto di depurazione, subordinate a rilascio di concessione, implicavano la municipalità di Zoagli, Porcinai – come da lettera del 16.6.80 all'Ingegner Barbieri di Milano per la Bristol S.p.A. di Rapallo - si trovò il 5 giugno 1981 in sopralluogo "con il Sindaco di Zoagli e l'assessore ai LL.PP. per esaminare una soluzione estetica per la piazza". Nella stessa missiva il paesaggista aggiungeva: "appena riceverò dal Comune le foto aeree preparerò un progetto di massima che, però, avrei già discusso col sindaco e con l'assessore ai LL.PP.".

Il primo progetto legato al sito presentato dallo Studio Porcinai - al quale il successivo e unico realizzato, poco lontano, è indubbiamente obbligato per ispirazione pur negli orientamenti compositivi più architettonicamente strutturati – riguardava dunque la piazza del comune della cittadina di Zoagli. Già dalla fine del 1981 veniva presentato all'amministrazione comunale il progetto di massima della piazza municipale prospiciente la spiaggia – un ampio spazio pubblico a ridosso della marina che si espande a salire dopo il ponte della ferrovia incuneandosi nel paese - proponendola a isola pedonale urbana.

Successivamente, nel 1983, partirà dallo Studio Porcinai una concretizzazione grafica di progetto per un'area nei pressi, il sagrato della chiesa di Sant'Ambrogio a Zoagli. Questo secondo progetto nacque dal contatto con Angelo Sacco - proprietario della omonima ditta edile e allo stesso tempo vicesindaco della cittadina ligure – che avvenne proprio a Zoagli nei coevi frangenti temporali, decretando la presentazione, due anni dopo, del successivo nuovo progetto. E a seguire, poi, l'attuazione di quella che sarà l'opera infine realizzata, non più la piazza comunale ma il sagrato della vicina chiesa di S. Ambrogio.

Ai tempi della presentazione del primo progetto - quello per la piazza del comune di Zoagli - Angelo Sacco era impegnato, sempre a Zoagli, in altri cantieri di Porcinai, fra cui il giardino progettato per la villa dell'Ingegner Marino, in fase attuativa proprio negli anni 1981-82. E fu proprio quella l'occasione che gli permise di incrociare nuovamente Pietro Porcinai di persona. Si trattava di un reincontro, e dopo tanti anni. Porcinai e Sacco si erano infatti già visti quasi trent'anni prima, in quei dinamici anni '50 che avevano ovunque testimoniato rinnovamento e rilancio, e che avevano coinvolto Porcinai più volte sulla costa ligure per vari progetti e cantieri fra cui, per giardino e piscina, proprio il Bristol di Zoagli dove Sacco, giovanissimo, lavorava, essendo stato anche impiegato - come racconterà poi amichevolmente a Gianni Medoro - come aiuto-operaio alla posa in opera del nuovo raffinato giardino.

Al naufragare dunque del progetto per la piazza comunale - che l'amministrazione di Zoagli evidentemente non volle o non poté sostenere – Sacco, ormai avviato professionista e attivo in quelle zone anche su cantieri coevi dello stesso Porcinai, forte della carica di vicesindaco e ben consapevole della preziosa opportunità, proporrà a Porcinai di spostare le proprie attenzioni ed energie ad un luogo nei pressi, a lui caro e all'epoca coperto di formelle in cemento. Gli sottoporrà dunque la pavimentazione del sagrato della Chiesa di Sant'Ambrogio della Costa, offrendosi inoltre di presentare la proposta di progetto al vaglio del consiglio comunale. Si trattava di uno spazio semplice e misurato, circa 400 mq davanti ad un piccolo edificio parrocchiale di culto, ad appena qualche chilometro a nord-ovest dalla cittadina turistica di Zoagli, arroccato sulle colline a ridosso del litorale e associato

ad una splendida vista panoramica sul mare dall'ampia area belvedere a fianco del sagrato affacciato, da quasi 200 metri di altezza, sul golfo di Tigullio.

In previsione della prima prospettata realizzazione, mai concretizzatasi, Porcinai aveva scritto ad un amico di vecchia data, il famoso scultore Costantino Nivola, offrendogli di collaborare al progetto e poco dopo ringraziandolo "per l'idea e la proposta per Zoagli", pervenuta in studio a fine settembre 1981.

L'inizio della corrispondenza, testimonianza dell'affezionata amicizia e reciproca stima che legarono Pietro Porcinai e Costantino Nivola risaliva già agli anni '60. Del 1964 è il primo contatto epistolare documentato, l'ultimo del 1984, e del dicembre 1980 è una affettuosa esortazione di Nivola, che, rientrato negli Stati Uniti dopo un soggiorno nella sua tenuta in Toscana, scriveva all'amico in risposta ad alcune preoccupate esternazioni circa la salute, aggiungendo: "spero che il tuo cuore-d'oro si stia comportando come si deve. Sempre nel futuro, come le colline e gli olivi voglio ritrovare te in Toscana altrimenti mi rifiuto di fare il viaggio".

Quelli fra Pietro Porcinai e Costantino Nivola furono dunque incontri amicali e professionali che nel volgere di un ampio lasso temporale coinvolsero i due professionisti in un dialogo entusiastico di progetti e cooperazione. Una affinità di fervori e intenti per due personalità vigorose, accomunate dalla passione per il proprio lavoro. Ancora dopo anni, nel gennaio 1980, Nivola scriveva a Porcinai righe dense di vitalità, umanità e indefessa ricerca artistica nell'occasione di un imminente ritorno in Italia nella tenuta di Dicomano dove "ho anche in mente, dopo il soggiorno in Sardegna, quando la stagione lo permetterà (…) di campeggiare in una delle case. Magari portandomi provvista di pane e formaggio, un secchio di calce viva e un barattolo di ultramarino blu. Imbiancare gli interni con questo, unirli con una fascia di quel colore, e chiedermi di che cosa d'altro ho veramente bisogno. In altre parole viverci per qualche tempo per capire. Durante quel periodo, prima o durante quel periodo di prova, mi farò vivo con te", aggiungendo poco dopo "ho dato il tuo nome e indirizzo a un amico che è preside del reparto di architettura alla University of California in Berkeley Ca. In quella università in questi ultimi anni ho insegnato, e trascorso piacevolmente i tre mesi invernali in quel clima delizioso. Ho pensato che forse ti interesserebbe venire anche tu come visiting professor in quella stagione. Il reparto di architettura del paesaggio sarebbe fortunato di averti". Seguirà una delle tante riunioni degli amici a Dicomano il 19 luglio 1980 e poi un contatto per Nivola con la Syracuse University di Firenze offerto da Porcinai. Se numerose erano già state in passato, ancora si condensavano dunque le opportunità di scambio e collaborazione in quello che era un terreno di incontro fra le due professioni, un ambito che nella comune sensibilità e interesse affiancava ispirazione e progetto, paesaggio e scultura, e che vedeva i due amici, già settantenni, meravigliosamente vitali e attivi nella reciproca sollecitudine e fattiva collaborazione.

Risaliva ad una lettera di ben 15 anni prima, datata 28 maggio 1965, una esternazione di Porcinai che rimarcava questo peculiare legame: "sono fissato all'idea che i buoni paesaggi debbono essere opera non soltanto di ingegneri e architetti ma anche di tutti gli artisti; e quindi anche gli scultori. Ed è per questo che con la mia lettera, sia pure sommaria, ti avevo accennato ad un lavoro da attuarsi possibilmente in comune (…) realizzare, grazie alla pala meccanica, delle composizioni plastiche da abitare e vedere dalla finestra delle grandi costruzioni. Grazie ai nuovi mezzi meccanici queste opere avrebbero il vantaggio di costare pochissimo e di essere di grande effetto".

Alcuni giorni prima Nivola si era dichiarato felice di collaborare con Porcinai ad un "progetto che includesse la scultura e il landscape". Ammirando l'inesauribile energia del paesaggista toscano scriveva inoltre: "La faccenda è che in questo paese (come tu saprai) la specializzazione nelle attività è quasi generale. Come scultore a me aprono lavori di scultura: anche se questi li devo fare tenendo conto del disegno architettonico e del trattamento del paesaggio. È vero che in parte sono stato io stesso a voler limitare il mio intervento solo alla parte scultura, questo l'ho fatto un po' per pigrizia, ma anche perché conosco le mie limitazioni nel campo organizzativo. Se mi permetti un consiglio, penso che la miglior cosa da fare: se vuoi stabilire dei rapporti di lavoro qui e di venire per visita oppure per insegnare in qualche università, o per fare delle conferenze. Questo non mi sembra difficile. Tanto io come gli amici qui e in Italia, Ernesto Ragno e Parentini, possiamo molto aiutarti. In questo modo avresti ampie occasioni di incontrarti personalmente con quelle persone (architetti, ecc.) che sono responsabili per il disegno dei molti lavori che si stanno eseguendo in America. Sono certo che con la tua reputazione, esperienza e Charming personality la visita, oltre che a costituire una esperienza interessante, non sarebbe inutile".

Si trattava quindi di un invito di collaborazione che abbracciava evidentemente un progetto più ampio. Un progetto di cui Porcinai aveva già fatto partecipe l'amico all'inizio dello stesso anno, cioè di "estendere, senza abbandonare Firenze, l'attività oltre frontiera e oltre mare", proponendo a Nivola di potersi appoggiare a lui per il lavoro di Landscape Architect negli Stati Uniti. Nivola gli aveva infatti confidato pochi mesi prima la sua soddisfacente situazione lavorativa: "Qui in America mi sono comodamente ambientato. Posso scegliere tra le molte offerte di lavori quelli che più mi interessano, ogni tanto divento anche ricco per qualche tempo. In quei periodi naturalmente, divento pigrissimo, se faccio sculture queste sono piccolissime, toccate appena con la punta delle dita". In amare esternazioni la situazione in Italia era riportata con sguardo alquanto disincantato da Porcinai che rispondeva: "Beato te che puoi scegliere! Come saprai, in Italia anche i grandi non possono più permettersi questo lusso perché la situazione economica è talmente preoccupante che gli architetti più grandi - proprio perché sono grandi – al pari dei dinosauri saranno i primi a scomparire". Da qui dunque la proposta: "saresti disposto ad appoggiarmi per un'attività negli U.S.A.? Dove e nel caso ti manchi la collaborazione di un Landscape Architect, potrei intervenire io, per lavori modesti; preparerei il lavoro in Italia in base a fotografie, piani e disegni, mentre per i lavori più importanti potrei venire fin costà". Porcinai chiedeva inoltre all'amico Costantino di contattare Umberto Innocenti, che risiedeva non lontano da lui e del quale, sapendolo prossimo a ritirarsi, pensava di rilevare lo studio di Landscape Architecture e su questa base iniziare una collaborazione in loco con Nivola.

Le cose ebbero comunque un seguito, anche se il progetto di studio professionale negli Stati Uniti non riuscì a decollare per Pietro Porcinai. Si mantenne infatti l'amicizia e i periodici aggiornamenti sulle reciproche attività, non mancando proposte di lavoro in Italia per Nivola ed un concreto invito come Visiting Professor negli Stati Uniti per Porcinai. In quegli anni Nivola viveva prevalentemente a New York. Presentatasi l'occasione di viaggiare oltreoceano, fino in Canada, avendo il paesaggista ricevuto nel 1965 un invito e biglietto aereo dal comune di Edmonton, Alberta, "per problemi inerenti il Landscaping di quei paesaggi, ivi compresi Landscapes notturni" e nell'occasione organizzandosi per il coevo progetto che

stava curando poco lontano per Peter Batoni - e per il quale Porcinai anticipava a Nivola di volerlo proporre al cliente per collaborazione artistica - sorse spontanea l'idea di un incontro dei due amici a New York nella prima quindicina di giugno di quell'anno.

Nel ringraziare successivamente l'affezionato Nivola per la "cordiale amichevole accoglienza e (…) ospitalità" ricevuta, Porcinai non mancava di accennare alla possibilità di ricambiare, invitandolo con la consorte a soggiornare a Fiesole presso la foresteria di Villa Rondinelli. Il ricordo ritornava a quelle che dovettero essere due giornate di intense visite e presentazioni a personalità di spicco che nella New York coeva l'amico, scultore famoso e acclamato, gli aveva organizzato. Aggiungeva infatti: "ti prego volermi scusare presso i tuoi per averti tolto due giorni a loro. Sono molto lieto di questa occasione che mi è stata data di incontrarti nell'ambito americano che ti sei saputo creare".

La stima e la gratitudine sfociarono anche successivamente in concrete proposte. Nel 1966 Porcinai segnalava Costantino Nivola alla Esso per la realizzazione di una "composizione scultorea nel paesaggio", specificando come "si tratterebbe di armonizzare 6 grandi serbatoi cilindrici di 70 metri di altezza e del diametro di 70 metri (…) per un impianto di gassificazione di metano liquefatto di provenienza africana. L'impianto dovrebbe sorgere in mezzo al mare e sembrare (su mia proposta) come una grande scultura sull'acqua". L'anno successivo gli comunicava di volere includere nel suo volume "Giardini d'occidente e giardini d'oriente" di prossima uscita anche una sua opera, accanto a realizzazioni di Burle Marx e Noguchi, proponendo di "pubblicare un tuo giardino (quello di casa tua a Long Island oppure la tua piazza a New York)" e chiedendo contestualmente l'invio di alcune fotografie. La scelta cadde in seguito sulla Stephen Wise Recreation Area, realizzata da Nivola nel 1962 in collaborazione con l'architetto Richard Stein. La didascalia in calce riporta "giardino pubblico per ragazzi. New York USA", e nel testo Porcinai citava l'amico come "l''italiano Costantino Nivola, scultore e artista noto e apprezzato in tutto il mondo. Col giapponese Noguchi è uno dei migliori rappresentanti dell'architettura del giardino nord-americano. Nella foto, un giardino "scolpito", caratteristico esempio di moderna e fantastica stilizzazione. Questo è un giardino senza età, che diverte bambini e adulti, come ogni problema d'arte felicemente risolto".

È interessante notare che gli stessi due nominativi, Costantino Nivola e Isamu Noguchi, verranno segnalati l'anno successivo da Pietro Porcinai - già membro della commissione internazionale istituita dall'UNESCO per valutare il progetto del trasferimento dei templi di Abu Simbel in Egitto al fine di preservarli, per la programmata costruzione della diga di Assuan – allo studio di ingegneri e architetti svedesi VBB - Vattenbyggnadsbyran, affidatario del progetto. Nel 1963 dunque, sospendendo la modalità amichevole e accostandosi a una terminologia più ufficiale, adatta al contesto esteso a plurime collaborazioni, Porcinai scriveva a Nivola "l'ho fatto soprattutto per la stima che ho delle Sue capacità e per l'ampiezza delle Sue vedute". La calorosa risposta dello scultore riportava i più sentiti ringraziamenti e assicurava la propria disponibilità, permanendo in seguito il grato ricordo per l'entusiasmante esperienza egiziana più volte rievocata. Nivola tenne costantemente informato Porcinai degli sviluppi e delle proposte presentate, che si concretizzeranno in tre distinti progetti sottoposti alla commissione UNESCO, di cui uno, realizzato, vedrà i lavori ultimati nel 1968. Altre ipotesi di collaborazione, presentate da Porcinai a Nivola l'anno successivo per la cappella e la villa degli Zegna a Trivero

e per Villa Doney a San Michele di Pagana non sfoceranno invece in qualcosa di concreto (Mereu, 2000: 99-105).

Nel 1974 Porcinai chiedeva ancora la collaborazione di Costantino Nivola per il lavoro in un complesso residenziale a Montecarlo il Complex Immobilier Des Spélugues, commissionato dalla Neue Heimat di Amburgo per l'Hôtel Loews di New York e di proprietà dell'Immobiliare Societé Hotelière Monegasque, nel quale era coinvolto per la parte paesaggistica, affiancando gli architetti Jean Ginsberg, Herbert Weisskamp e Jean e Jose Notari, e dove era richiesta una scultura per la terrazza a giardino prospiciente la sala congressi. La proposta di Nivola sarà quella di più sculture in alluminio policromo, "non meno di 7, meglio 9, e magari di più", tutte alte circa due metri e disposte a forma di "simposium o danza cerimoniosa terapeutica" (Mereu, 2000: 118-119) nel grande spazio esagonale. Nel 1980 ancora Gerda Gollwitzer, professionista, architetto paesaggista e autrice, faceva pervenire per il tramite di Porcinai un invito a Nivola ad esporre le sue opere in Germania, a Düsseldorf, ed egli a sua volta scriveva a Porcinai "ho dato il tuo nome a un amico che è preside del reparto di architettura alla University of California in Berkeley Ca. (…) Il nome dell'amico è Richard Bender. Al presente si trova a Roma, trascorrendo due mesi all'Accademia Americana. Se verrà a Firenze sono certo che cercherà di vederti". A ottobre 1984 ancora Nivola raccomandava l'amico Dan Kiley, prossimo ad una visita a Firenze – che in seguito contatterà personalmente il paesaggista italiano – all'attenzione di Porcinai per un incontro fiesolano nelle date del suo soggiorno in Italia.

Al volgere degli anni '70 Porcinai aveva affiancato l'amico Nivola nell'acquisto di una proprietà in Toscana e il 29 luglio 1970 gli inviava alcune fotografie augurandogli, a seguito del sentimento entusiasta già esternato dallo scultore per lo spirito dei luoghi appena acquistati, "di poter trarre da questo ambiente nuove ispirazioni per l'arte tua che essendo autentica è anche di ieri e di domani e pertanto continuatrice di nobili, indistruttibili tradizioni". Era una lettera che faceva seguito a un sopralluogo che i due amici avevano fatto insieme poco tempo dopo il rogito - 30 aprile 1970 - in quello che Nivola considerava il "mio rifugio a Dicomano", un luogo di "solitudine in cima al mondo" lontano da rumori e clamori, dove nessuno lo conosceva e dove, favorito dall'anonimato di persone e paesi, riposava mente e spirito traendo ispirazione creativa nell'incanto delle splendide colline. Era una vasta proprietà con suggestivo agglomerato di edifici rurali ed estesi terreni con oliveti e vigneti - che Nivola restaurerà e incrementerà - in splendida posizione panoramica nel Mugello. Riconoscente, lo scultore rammentava in seguito all'amico: "ripenso con piacere alla gita (…) con la tua gradevole compagnia. Per questo e per altri segni di solidarietà e amicizia ti sarò sempre grato. Naturalmente ci tenevo molto alla tua approvazione della scelta del mio futuro rifugio in Italia. Anche perché mi piace considerarti fra i migliori cittadini di Firenze. La conquista di Colle sopra Colle mi ha ridato nuove energie, tanto che in questo breve periodo dopo il ritorno qui ho potuto realizzare una quantità considerevole di lavoro (…) sono molto ansioso di tornare a Dicomano per iniziare i lavori di restauro dei borghi".

Ai contatti epistolari più amicali si aggiungeva il costante aggiornamento che Nivola rivolgeva allo studio Porcinai spedendo inviti ed opuscoli di eventi relativi alla propria attività artistica, come le due personali tenutesi a Roma nel febbraio 1973 presso la galleria Marlborough e a New York, tra il 30 ottobre ed il 22 dicembre 1984 presso la Washburn Gallery dal titolo "Sardinian Widows". A Roma

Porcinai riuscì a vedere la mostra solo il giorno successivo alla partenza di Nivola dall'Italia, scrivendo poi all'amico: "Mi congratulo per questo nuovo aspetto della tua visione poetica e ti auguro di potere continuare a 'scrivere al mondo' da Dicomano o dagli Stati Uniti tante altre belle pagine".

L'ultima fase della corrispondenza fra i due amici riguardò prevalentemente la vendita della proprietà di Dicomano, che su richiesta di Nivola fu oggetto di premurose attenzioni da parte di Porcinai per il tramite dello staff di studio nella persona dell'architetto Gianni Medoro. Si trattò quindi necessariamente di comunicazioni funzionali alla mediazione con i clienti interessati, ma i contatti del periodo traspirano tuttavia un'emotività preziosa a comprendere gli stati d'animo e la situazione contingente. Problemi di salute di entrambi connotano la corrispondenza di reciproche richieste di aggiornamenti e affettuosi incoraggiamenti, e orientano Nivola - che nel maggio 1984 scriveva "…spero di venire in autunno, se la salute me lo permette. Questa signora salute come tu sai alla nostra età è piuttosto capricciosa (…) spero che la tua salute sia buona", pur rimarcando in una successiva lettera del 18 ottobre "la salute è alquanto migliorata, almeno così sono tentato di credere. A un certo punto anche le proprie malattie vengono a noia e si finisce col ignorarle (sic), o con abituarsi" - a chiudere ad un certo punto situazioni impegnative a distanza e a consolidare il proprio desiderio di lasciare, verso la fine della vita, una tangibile traccia della propria arte nella sua terra natale, la Sardegna. Da qui la decisione di vendere la proprietà di Dicomano, chiedendo aiuto all'amico, rivelatosi già così prezioso in fase di acquisto.

A quanto emerge dalla corrispondenza una porzione della proprietà era già stata vincolata a vendita nei primi anni '80, e il 23 maggio 1983 Nivola scriveva all'amico Pietro informandolo in generale "A Berkeley è molto di moda l'architettura del paesaggio, la tua nobile professione. Forse si spera che questa arte serva da baluardo contro i distruttori del verde", chiedendo premuroso riguardo alla sua condizione fisica: "Mi chiedo spesso come va la tua salute. L'ultima volta che ci siamo visti mi dicesti che ti eri stufato di preoccupartene, e che era meglio così", e chiedendogli inoltre di procedere anche per la vendita della parte residua della proprietà: "In questi ultimi anni mi sono abituato a considerarti oltre che amico anche vicino di casa. L'amicizia rimane, ma la vicinanza di casa in Toscana è scossa dalla decisione di vendere la proprietà, cioè anche la seconda casa col terreno. Lo dico a te prima di tutti, con la speranza di venderla a persona che apprezza la bellezza del posto. Sono disposto di darla (sic) anche per poco. Consigliami te. (…) Io verrei per concludere la vendita se possibile in autunno, e starei un po' in Italia per tradurre il ricavato della vendita in altre sculture in travertino e altri marmi preziosi. In altre parole, per spendere i soldi frivolosamente (sic). Anche se mi sento disertore lasciando Colle, Dicomano. Ti prometto di non ripartire senza rivederci, magari più spesso", terminando con un augurio di buona salute e buon lavoro. Qualche tempo dopo partiva la risposta di Porcinai che prometteva di occuparsene, riscrivendo poi a fine settembre per comunicare di avere trovato un acquirente. Il 25 ottobre la missiva di Nivola riportava ancora condizioni di salute tutt'altro che positive: "no, la mia salute non va molto bene. Al presente sto (…) facendo una cura di raggi (…) le possibilità di guarigione non scoraggianti, dicono" aggiungendo inoltre "a meno che non avvenga una miracolosa rinascita io penso, salute o no, che l'esperienza di Dicomano sia cosa del passato. Mi consolerebbe però sapere che qualche persona che come noi ha visto e ammirato la qualità speciale del luogo diventi il vero pro-

prietario”. Nel marzo 1984 Nivola scriveva ancora a Porcinai riportando le proprie pessime condizioni di salute e aggiornandolo genericamente “grandi dibattiti qui: fra architetti, moderni e post moderni penso che sia lo stesso in Italia”. Riguardo alla vendita della sua proprietà toscana si prendeva un po’ di tempo per valutare le offerte ricevute, programmando di “venire in Italia in autunno magari per tradurre i soldi della vendita in sculture di marmo da lasciare in Sardegna”. Non molto tempo dopo comunicava a Porcinai in una lettera datata 11 maggio 1984 “mi ha telefonato la signora che vuole comprare la casa a Colle Dicomano. Ho detto di si (…) ti sono grato per aver trovato una persona simpatica per abitare la casa a Colle”.

A qualche anno prima, precisamente al 25 settembre 1981 risaliva quella missiva che Nivola indirizzò a Pietro Porcinai inviandola proprio da Dicomano dove, appena arrivato da New York - previo un breve soggiorno in Sardegna – villeggiava in serena ma intensa creatività artistica nell’amata proprietà sulle colline toscane. L’argomento era la descrizione e disegno di un progetto di pavimentazione per una piazza non specificata da Nivola ma nominata da Porcinai in riferimento a Zoagli. Si trattava della vivace risposta dell’artista alla richiesta dell’amico Porcinai cui descriveva, con esplicativo schizzo a mano tracciato in calce, una possibile soluzione compositiva. La lettera, ricevuta il 28 dello stesso mese, si riferisce con ogni evidenza al progetto per la “piazza comunale di Zoagli” - come da cartigli delle tavole di studio - che in quell’anno lo Studio Porcinai stava portando avanti. L’incarico era pervenuto dalla municipalità comunale con l’invio di tavole di rilievo - uno stato di fatto e un’indagine conoscitiva, nonché una precedente ipotesi di progetto in eliocopia a scala 1.200 che prevedeva parcheggi e ampia area con altifusti e cespugliose affiancate a sedute semicircolari con esteso tappeto erboso intervallato da piazzole e sentieri acciottolati - e di una foto aerofotogrammetrica del comune di Zoagli spedita “a seguito di accordi verbali intercorsi”, proprio il giorno dopo, 26 settembre, con preghiera del Sindaco “di volerla restituire al termine dell’uso”.

Al 24 settembre 1981, dunque subito prima, risaliva invece un contatto telefonico fra Porcinai e Nivola che con ogni probabilità si parlarono al telefono anche il 25 successivo, come accennato nella missiva sopra citata e nella nota di segreteria. Riferendosi alla tridimensionalità di “scultura su di un pavimento di ciottoli bianchi e neri” forse Nivola rievocava una soluzione a richiamo dei suoi lavori a formelle in terracotta della “Serie Spiagge” dei primi anni ’60 o comunque alle modalità a bassorilievo di molte sue realizzazioni. E forse proprio i costi eccessivi che materiali e ventilata tridimensionalità di alcune parti della proposta artistica - pur nella mediazione paesaggistica di Porcinai - avrebbero comportato furono il motivo della rinuncia da parte dell’amministrazione comunale. Solo successivamente, occupandosi autonomamente del sagrato della chiesa di Zoagli e lasciandosi ispirare da quanto preventivamente presentato in collaborazione con Nivola, Porcinai permetterà in qualche modo una concretizzazione finalmente, in traduzione personale di lastricatura in acciottolato, del progetto pensato insieme all’amico e mai realizzato.

Sullo spunto artistico pervenuto il disegno della pavimentazione per la piazza comunale di Zoagli venne realizzato per lo Studio Porcinai da Adriana Manzoni in scala 1:200 in due soluzioni distinte che risalgono al 1981.

Una, la “i (sic) soluzione piazza” n. 2048/1, datata 1.12.81, con lungo elemento ondulato quasi a dorsale di spina pesce che si dispiega sinuoso e da cui si dipartono come costole laterali linee arcuate e ondulate a regolare lo spazio ai lati, risalendo dalla spiaggia fino al sagrato della vicina chiesa di San Martino. In aggiunta, verso

il litorale, sagome di barche attraccate in prossimità della battigia e davanti un'area rettangolare a doppio filare alberato, quasi al centro della piazza. L'altra, la "ii (sic) soluzione piazza", n. 2048/2, sempre datata 1.12.81, in raffinata grafica di onde stilizzate in sottili ondulazioni nere che allargano in ampiezza e lunghezza, rarefacendosi e incuneandosi dinamicamente nello spazio urbano man mano che si allontanano dalla battigia, nei pressi della quale un incremento di densità decorativa avrebbe dovuto arricchire il tema marino come da disegno di Costantino Nivola – evidentemente semplificato da Porcinai – pur sempre riportandovi le sagome di barche arenate nell'area più vicino al mare e con accanto il doppio filare di alberi.

Era, quest'ultima, la soluzione che maggiormente si avvicinava al moto decorativo e scultoreo suggerito dall'amico Nivola. Una continuità poetica fra terraferma, spiaggia e mare, da cui si amplia in raffinato disegno di moto ondoso stilizzato lo spazio della piazza, esaltato dalla sinuosa decorazione, verso il palazzo comunale e prospicente loggiato, incuneandosi anche più indietro, a salire lungo il corso e verso la chiesa di San Martino. Una vera e propria celebrazione della ricchezza dei doni delle acque, riportata in frase significativa dal celebre scultore, che nella sua missiva aveva annunciato all'amico Pietro: "ho una idea credo buona per la piazza", descrivendo subito sotto, in veloce schizzo, quanto tradotto molto espressivamente anche in parole: "un vomito di prodotti del mare nella piazza: sirene, pesci, nettuni, ecc. in scultura su di un pavimento di ciottoli bianchi e neri a disegno di ondine sulla sabbia". La continuità ideale del progetto con il mare e la connessione alla terraferma con la presenza dell'abbondanza riversata dalle onde sulla battigia da cui idealmente, fisicamente, quotidianamente, nella realtà e nel mito, scaturiscono i protagonisti della soluzione artistica, veniva dunque fortemente sottolineata dallo stesso Nivola. Egli citava anche le sagome nere, le "barche", collocate in limitare, vicino al mare: un evidente richiamo alle barche che fin tempi antichi, e sempre, allora come ora, al termine della pesca venivano tratte al sicuro fuori dall'acqua dai pescatori e trascinate sulla spiaggia.

Sulla proposta dell'amico Nivola dunque, scaturiva la traduzione di studio delle due ipotesi applicative di Porcinai - pur rielaborate e semplificate in bidimensionalità e ridotte in numero di dettagli - delle quali la seconda sarà caldeggiata e presentata in montaggio aerofotogrammetrico al comune di Zoagli nonché in due prospettive volte ad esaltare l'elegante disegno della pavimentazione bicroma. Il progetto non pervenne tuttavia ad essere tradotto in realtà. All'artistica soluzione a terra era previsto in entrambe le ipotesi di affiancare alte palme - una soluzione cara a Porcinai in quei luoghi, come già proposta per l'Hotel Bristol – collocate presso i piloni del ponte ferroviario per ridurne il drammatico impatto, arricchendo inoltre lo spazio circostante con aggiuntive piantagioni a creare aree di sosta ombreggiate e caratterizzando l'area centrale con l'ampio rettangolo a doppio filare alberato.

Lo Studio Porcinai aveva prodotto anche due vedute prospettiche a china su lucido per meglio illustrare il progetto. Una dall'estremità della piazza opposta al mare, quindi verso la spiaggia, con ben evidente, oltre all'andamento curvilineo delle linee nere della pavimentazione su sfondo bianco, il taglio della linea ferroviaria e le arcate della sopraelevata che volumetricamente incombe sullo spazio della piazza, e con i palmizi disposti presso i piloni. L'altra con i ricchi particolari della pavimentazione nei pressi dell'attracco delle barche in riva, dove le sinuose linee nere su fondo bianco - il maroso che entra incuneandosi oltre la spiaggia – ancora più evidenziano davanti al doppio filare di alberi le sagome nere delle barche che

richiamano quelle del porticciolo dirimpetto e il motivo delle imbarcazioni tratte dai pescatori sulla battigia.

Il tema delle onde del mare, in disegno più geometricamente uniforme, serrato e stilizzato, ricomparirà anche nel radex e nelle quattro eliocopie – definitiva soluzione poi realizzata - inviate fra maggio e giugno 1984 da Porcinai ad Angelo Sacco e relative al progetto di pavimentazione successivamente proposto a qualche chilometro di distanza, "dopo quanto deciso in occasione del nostro incontro sul posto del 10 marzo".

È il 1984 infatti l'anno in cui si concretizzano gli sforzi progettuali verso la riuscita finale del progetto del sagrato della chiesa di Sant'Ambrogio a Zoagli. Da mittente Impresa Edile Angelo Sacco, vicesindaco del comune di Zoagli erano state inviate allo Studio Porcinai un anno prima, il 10 maggio 1983, le foto dello spazio davanti alla chiesa con alcune aggiuntive riprese delle aree attorno, accompagnate da una planimetria quotata dell'intero sagrato con indicazione degli accessi all'area e all'edificio ecclesiastico e due proposte di "progetto di massima per la nuova pavimentazione del sagrato", in scala 1:50, risalenti al 1974. Un precedente tentativo di pavimentazione rimasto evidentemente sulla carta, che offriva due diverse soluzioni in ricca gamma cromatica rievocando stile e tonalità materica della settecentesca chiesa di San Martino, ricostruita dopo le distruzioni dell'ultima guerra. Una delle due ipotesi suddivideva la piazza dal centro in trapezi arricchiti da decorazioni centrali a motivi di broderies, l'altra proponeva un motivo uniforme di piccoli quadrati reiterati, suddivisi in diagonale e distanziati da fasce separatorie con decorazione a ventaglio davanti alla porta d'ingresso della chiesa. Entrambi i progetti risolvevano l'irregolarità della piazza con una semplice perimetrazione a fasce di diversa conformazione e profondità in lastre lapidee perpendicolari al cordolo circuitale.

Contatti fra lo Studio Porcinai e Angelo Sacco programmarono vari incontri fra il Professore e il titolare dell'omonima impresa, cui seguono invii di progetti di massima da parte di Porcinai. A fine 1983, precisamente il 30 dicembre, lo studio Porcinai aveva già scritto a Sacco, allegando "n. 3 copie disegno 2096" datate 25.11.1983 per quella che era la "stesura di massima" del progetto di pavimentazione in scala 1:50 "per il sagrato della chiesa della parrocchia di S. Ambrogio". Il progetto, di cui sono conservate anche eliocopie, e dove vengono da rilievo dello stato di fatto riportate le collocazioni di due alti lecci e l'ingombro delle loro chiome, riporta la proposta definitiva della pavimentazione nell'area a trapezio irregolare come poi venne effettivamente realizzata, in "ciottolato bianco e nero alla genovese" come da descrizione dello stesso Porcinai con la specifica che "l'idea del disegno a onde bianco e nero dovrebbe simbolizzare il mare" e che "se il Comune deciderà di fare il lavoro seguiranno indicazioni" date personalmente in loco. Nello spazio antistante l'arroccato luogo di culto, delimitato da un basso muro a fungere anche da seduta e perimetro per la retrostante area terrazzata belvedere con vista mare - in uno splendido tratto della costa ligure sul golfo di Rapallo, verso Portofino - venne poi in breve tempo realizzata da maestranze locali, secondo l'antica tradizione ligure del pavé, "un motivo ad onde come a traslare la chiesa verso il mare e viceversa. Su questo 'mare' di ciottoli, tre percorsi in pietra di ardesia uniscono i tre ingressi della chiesa al piazzale" (MEDORO 2001:40). Una semplice pavimentazione a tridente e stilizzato motivo decorativo a onde in ciottoli bianchi e neri. Le linee del tridente al centro più spesso e ai lati più stretto - che riverberano esternamente la funzione degli spazi interni, corrispondendo alle tre navate alla chiesa - e del perimetro,

tutto realizzato in fasce di lastre di ardesia grigia a spacco di diverse dimensioni che da progetto esecutivo riportano le misure di 100x60, 80x60, 60x60, si alternano alle ampie bande in pavé bicromo che in ricorsi uniformi e uniformemente ondulati, neri su sfondo bianco, stilizzano il movimento ondivago del mare, richiamo al suggerimento di Nivola. Le preesistenze di lecci secolari divennero motivo di integrazione decorativa e furono volutamente inseriti nel disegno dell'acciottolato realizzandovi una piccola area quadrata di protezione, non presente a progetto e probabilmente definita direttamente in cantiere dallo stesso Porcinai con pavimentazione uniforme a ciottoli bianchi.

Sul lato sinistro del sagrato, verso l'ampia visuale panoramica sul golfo sottostante si colloca un'area belvedere affacciata direttamente sul mare e separata dalla nuova pavimentazione da una seduta a L, denominata da progetto 'muretto sedile'. Pavimentata in cotto, si distingue per maggiore definizione volumetrica rispetto alle altre soluzioni di sosta del sagrato – il muretto diventa infatti 'sedile' praticamente in tutti i tratti del perimetro - nonché per la composizione raccordata ad ampie fioriere. Dietro il 'muretto sedile' dell'area belvedere si collocano infatti "contenitori–fioriera" con cespugliose e un'altra fioriera quadrangolare prende posto presso la scala a doppia rampa che collega questo spazio al livello sottostante. In quest'area tuttavia, come specificato da Gianni Medoro, lo studio Porcinai non intervenne.

Nel 1984 proseguirono i contatti di Porcinai con Angelo Sacco relativamente all'invio – accanto ad alcuni altri incontri di persona - del progetto definitivo, e il 3 agosto 1984 di particolari costruttivi - datati tavola 27.7.1984 a firma Adriana Manzoni, con specifiche di dimensioni e materiali: fasce di ciottoli neri di 15 cm di spessore e di ciottoli bianchi di spessore 30 cm e intervallo di sinusoide (quattro intervalli per ogni onda completa) di 47 cm per una dimensione totale ai lati dell'asse centrale di 375 cm - e per la presa visione di campionari di ciottoli e ardesia in lastre. In aggiunta si decideva la collocazione di una sbarra per chiudere la piazza al traffico automobilistico, anche se la soluzione finale sarà quella di paletti in ghisa e catene a chiudere l'accesso sia ad auto che a motocicli, permettendo solo la fruizione pedonale. Al febbraio 1985 risalgono gli ultimi contatti fra Porcinai e Sacco, e giunse anche allo Studio Porcinai una lettera con foto della ditta Neri per "la fontana e le (suddette, NdA) colonnine da mettere nella Piazza di S. Ambrogio (…) da disporre come da schizzo allegato". Subentrava poco dopo la fine del cantiere e la chiusura dei lavori.

Archivi

APPF – Archivio Pietro Porcinai, Fiesole FI

Disegni: Rotolo 'Piazza di Zoagli'.

Faldoni: 13, 17, 183, 196, 64, 356, 362, 400, 412, 422.

Bibliografia

Altea G., *Costantino Nivola*, 2005, Nuoro: Ilisso.

Caramel L., Pirovano C., *Costantino Nivola. Sculture dipinti disegni*, 2000, Milano: Electa.

Caramel L., Pirovano C., *Nivola scultore*, 2003, Milano: Electa.

Forestier S., *Nivola Terrecotte. Opere dello Studio Nivola,* 2004, Amagansett, USA, Milano: Yaca Book.

Grifoni T., *Natura, Scienza, Architettura. L'eclettismo nell'opera di Pietro Porcinai*, 2006, Firenze: Polistampa.

Licht F., Satta A., Ingersoll R., *Nivola sculture*, 1991, Milano: Yaca Book.

Matteini M., *Pietro Porcinai architetto del giardino e del paesaggio*, 1991, Milano: Electa.

McManus K., *Italiani a Harvard. Costantino Nivola, Mirko Basaldella e il design Workshop (1954-70)*, 2015, Milano: Franco Angeli.

Medoro, G., *Pietro Porciani: Esempi di intervento progettuali. Il giardino, la cava, la piazza*, in "Arte, Architettura, Ambiente. Periodico dell'ordine degli architetti di Cagliari e provincia" Aprile-Giugno 2021, pp. 35-40.

Mereu A., *Il Nivola ritrovato. Un artista tra l'America e il Mugello*, 2012, Firenze: Nardini.

Pirovano C., (a cura di), *Nivola, l'investigazione dello spazio*, 2010, Ilisso, Nuoro.

Porcinai P., Mondini A., *Giardini d'occidente e giardini d'oriente*, 1966, Milano: Fabbri.

Sitografia

https: Vimeo Matteo Frittelli Videos //vimeo.com/33109553

Ringraziamenti

I miei più sentiti ringraziamenti vanno a Gianni Medoro, che collaborò con Luigi Latini, già presidente dell'Associazione Pietro Porcinai, alla realizzazione con il regista Matteo Frittelli del video su Zoagli riuscendo, come sempre fatto e con il loro esempio dimostrato, stimolare in me curiosità e dedizione. Se ho deciso di intraprendere questa strada anche alla loro passione generosa sono debitrice. Un sentito grazie alla Dott.ssa Anna Porcinai per l'immutata cortesia, il sostegno e la disponibilità di accesso ai documenti originali, imprescindibile supporto all'intuizione e, in successiva indagine, alla comprensione degli eventi e dei progetti.

NB: Il presente documento doveva essere pubblicato nel 2021 e presenta quindi lo stato della ricerca a questa data NdA.

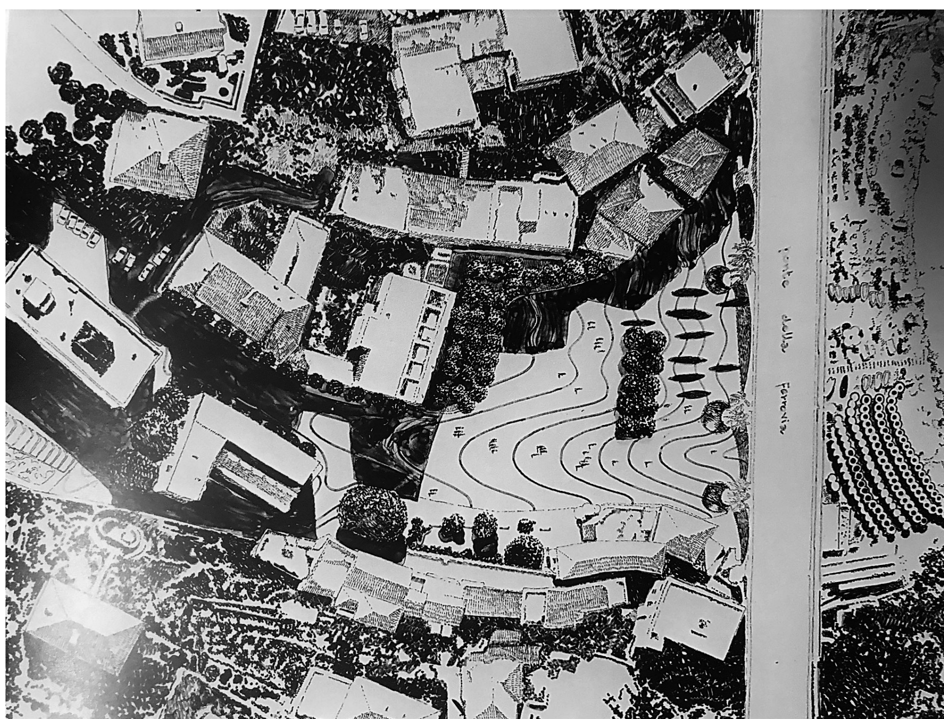
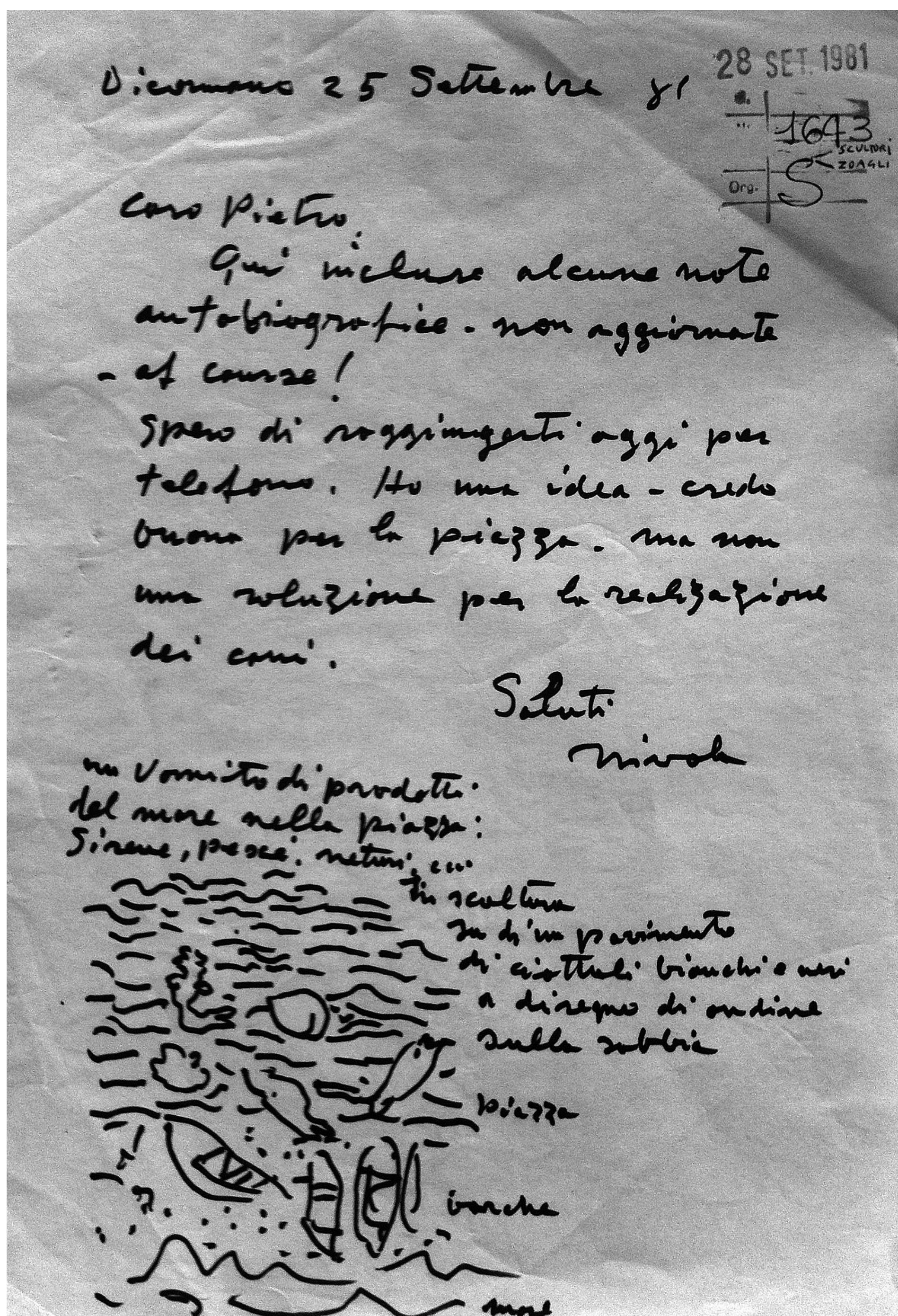


Fig. 1. Planimetria con studio di pavimentazione a onde in progetto congiunto di Pietro Porcinai e Costantino Nivola su rilievo aerofotogrammetrico della piazza comunale inviato dal sindaco di Zoagli allo studio Porcinai, in Matteini, p. 219.



28 SET. 1981
1643
SCULTORI ZOAGLI
Org. S

Dicomano 25 Settembre 81

Caro Pietro,
Qui incluse alcune note autobiografiche - non aggiornate - of course!
Spero di raggiungerti oggi per telefono. Ho una idea - credo buona per la piazza. ma non una soluzione per la realizzazione dei costi.

Saluti
Nivola

un vomito di prodotti del mare nella piazza: Sirene, pesce, nettuni, ...
in scultura
su di un pavimento di ciottoli bianchi e neri a disegno di ondine sulla sabbia

piazza

barche

mare

Fig. 2. Lettera di Nivola a Pietro Porcinai con la proposta di progetto per la piazza del comune di Zoagli in Mereu, p. 127.

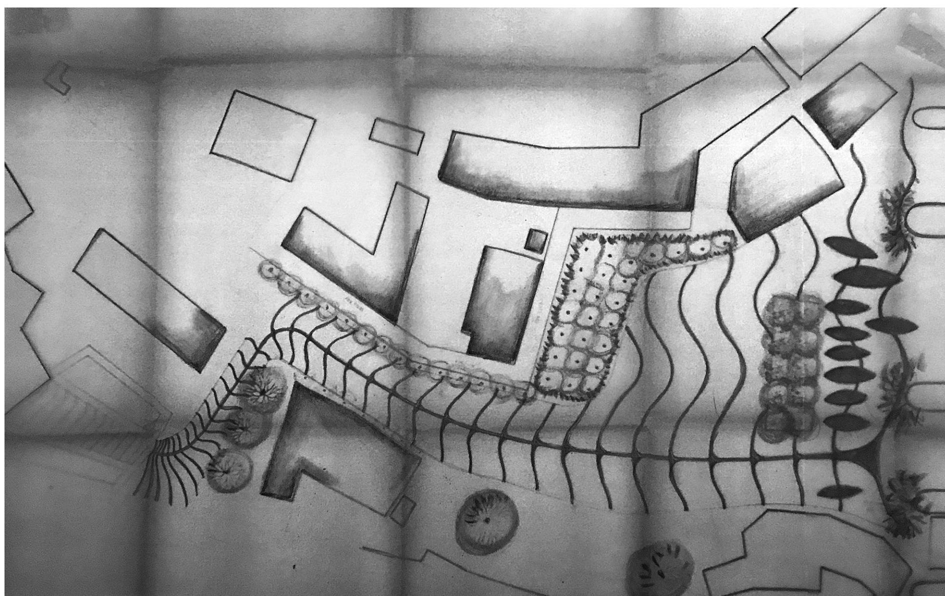


Fig. 3. "i (sic) soluzione piazza" prodotta dallo studio Porcinai nel 1981 per la Piazza del Comune di Zoagli, rielaborazione grafica Claudia Maria Bucelli.

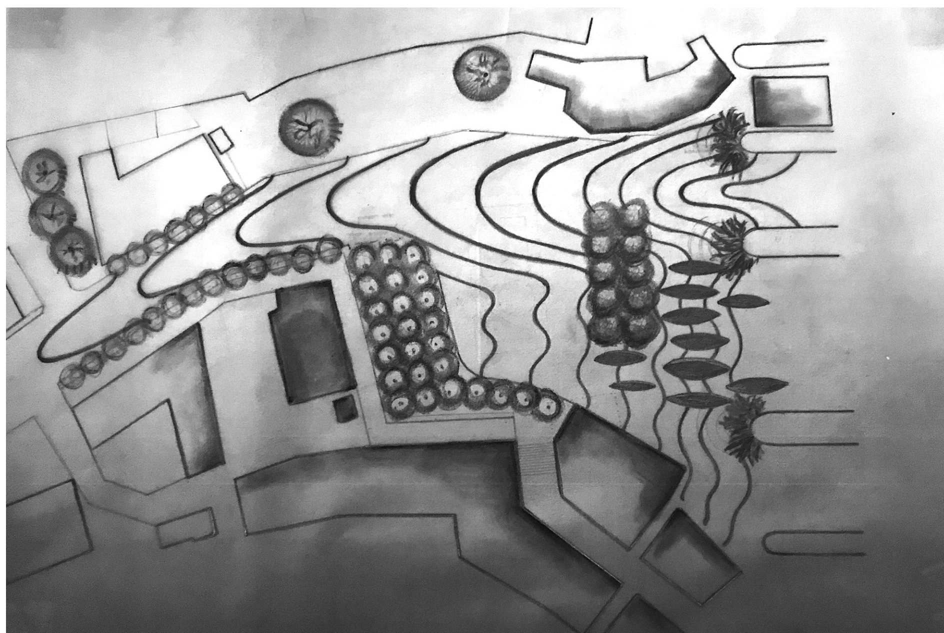


Fig. 4. "ii (sic) soluzione piazza" prodotta dallo studio Porcinai nel 1981 per la Piazza del Comune di Zoagli, rielaborazione grafica Claudia Maria Bucelli.

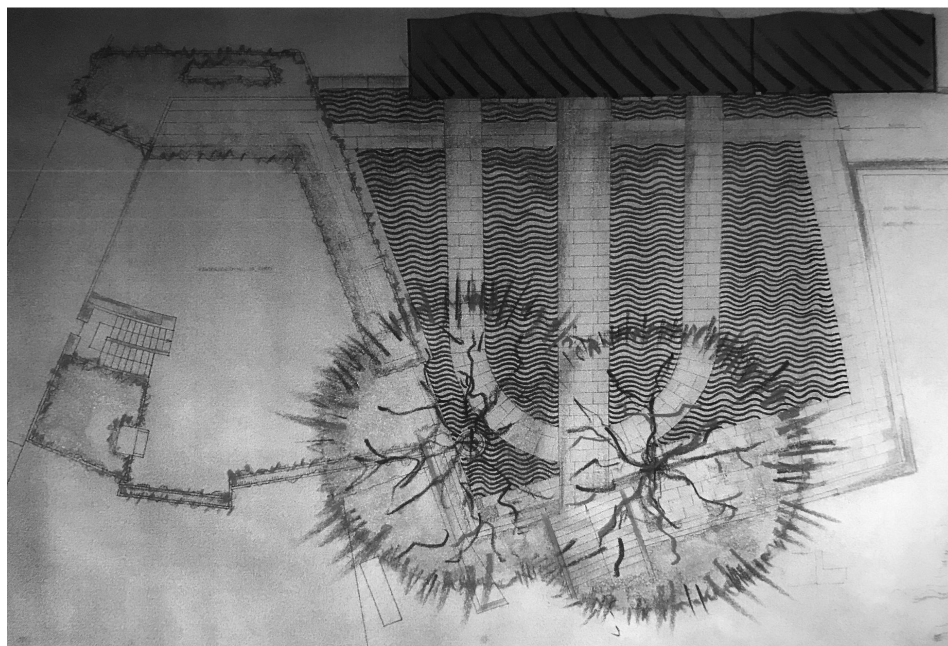
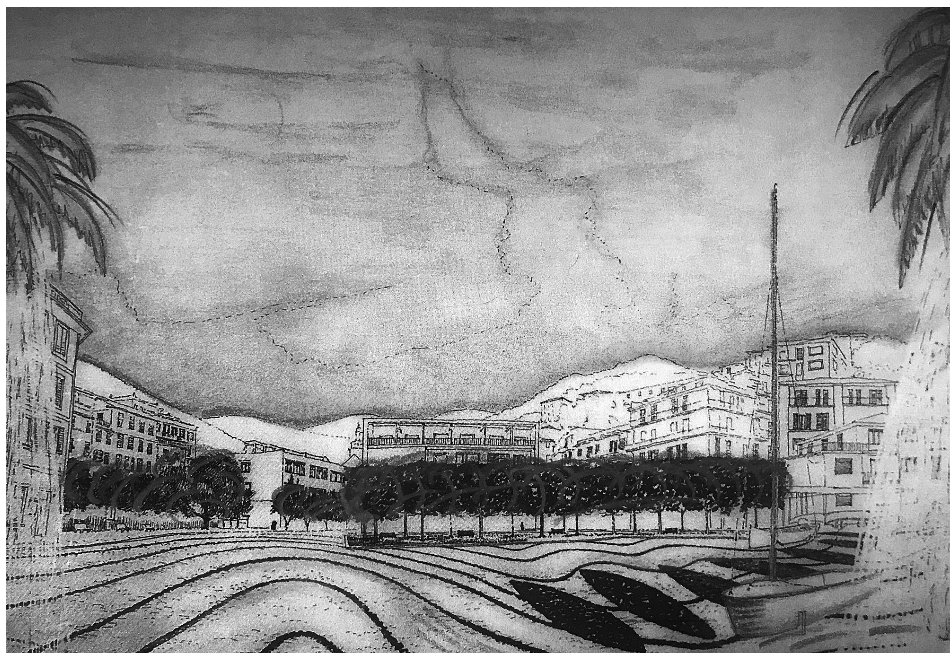


Fig. 5. Il disegno del tridente del sagrato della chiesa di Zoagli con le superfici perimetrali pavimentate in lastre di ardesia e le aree residuali in ciottoli neri e bianchi a disegno di onde continue orizzontali, rielaborazione grafica Claudia Maria Bucelli.





Figg. 6 e 7. Le due vedute prospettiche della proposta di progetto per la Piazza del Comune di Zoagli, realizzate a china su lucido dallo Studio Porcinai con l'andamento curvilineo a onde diseguali disegnate dalle linee di ciottoli neri su sfondo bianco, e con l'aggiunta, verso la battigia, delle sagome di 'barche' spiaggiate.



Fig. 8. Ripresa fotografica del sagrato della chiesa di San Ambrogio a Zoagli, in Matteini, p. 219.

Curiosità araldiche della Diocesi di San Miniato

MICHELE FIASCHI

La Diocesi di San Miniato si appresta a celebrare i suoi quattro secoli di vita. Nacque, infatti, con Bolla di Gregorio XV, con data 5 dicembre 1622.

La città aveva intrapreso i suoi primi tentativi di richiesta nel 1409, ma solo nel 1621 le trattative furono riallacciate con energia dalla vedova di Cosimo, Maria Maddalena d'Austria alla quale il marito, insieme alla reggenza durante la minore età del figlio Ferdinando II, aveva lasciato come vitalizio la podesteria di Colle e il Vicariato di San Miniato.

Fu così che nel gennaio 1621, dopo un fitto intreccio di lettere fra Roma e Firenze, il Cav. Francesco Niccolini presentò al Papa la richiesta per l'elevazione della città a sede Vescovile.

Grazie all'intervento mediatori del Cardinale Ludovico Ludovisi, suo nipote, il Pontefice acconsentì, esigendo però che il Granduca provvedesse a una pensione annua di 1000 scudi per il nuovo Vescovo finchè non si fossero rese vacanti le "sinecure" che avrebbero costituito la sua Mensa[1].

Alcune problematiche iniziali si ebbero soprattutto sulla definizione dei confini, poiché il Vescovo di Lucca, Monsignor Alessandro Guidiccioni, non intendeva accettare la perdita d'importanti parrocchie del Valdarno.

Nel mese di ottobre tali problemi vennero risolte: San Miniato avrebbe avuto un Vescovo suffraganeo dell'Arcivescovo di Firenze, nonché diciannove Pievi con relativi Pivieri, la Prioria di Santa Croce sull'Arno, la Positura di Castelfranco di Sotto e l'antico Piviere di San Maria a Monte per un totale di novantadue chiese curate, centosessanta benefici semplici, dieci monasteri femminili e tredici conventi di frati(comprese in questo numero anche gli apporti del Barghigiano e del Pietrasantino che non perverranno contrariamente a quanto stabilito).

A questo punto si trattava di scegliere il nuovo Vescovo, così la Reggente Maria Maddalena d'Austria e Cristina di Lorena, attraverso il Cav. Niccolini (ambasciatore Toscano a Roma) fecero pervenire due nominati: quello del Canonico della Cattedrale Francesco Nori e quello di Giulio Cavalli da Pontremoli, il quale era Dottore e Auditore della Consulta del Granduca che però non era ancora sacerdote.

Il Papa, il 24 dicembre 1622, scelse il monsignor Francesco Nori che poté essere consacrato solo nel maggio 1624; era, infatti, deceduto Papa Gregorio XV e si dovette attendere l'elezione del suo successore Urbano VIII. Nel frattempo la Diocesi fu retta dal 7 gennaio 1623 al maggio 1624 dal Canonico Andrea Romolo Buonaparte, quale Amministratore Apostolico[2].

---

[1] Simoncini 1989.

[2] Lotti 1981

Nel corso dei 400 anni della Diocesi si sono susseguiti molti presuli che hanno generato alcune curiosità araldiche degne di approfondimento, come i blasoni adottati: dal canonico Buonaparte, dall'Arcivescovo Pichi, dai due vescovi Fazzi e dal Beato Pio Alberto Del Corona.

L'uso di emblemi araldici ebbe inizio in modo significativo nella Chiesa in un secondo momento rispetto a ciò che avvenne nell'araldica gentilizia, associata alla professione militare. Ai chierici era vietato usare stemmi, pena la scomunica e solo alla fine del XIII° e fino gli inizi del XIV° secolo, gli ecclesiasti iniziarono ad usare gli stemmi, in virtù della loro utilità, all'interno del sigillo. Nacque così l'araldica ecclesiastica, anche se il primo stemma papale risale a Innocenzo III (1198-1216), benché non vi siano prove a livello documentale di un effettivo uso. Il primo Pontefice che si avvalse di uno stemma fu Bonifacio VIII (1294-1303), Benedetto Caetani, con l'emblema araldico della propria arma di famiglia: *d'oro alla gemella ondata d'azzurro posta in banda*.

Nell'araldica ecclesiastica il contenuto dell'arma gode di maggiore stabilità, rispetto agli ornamenti esterni, che essendo segni di dignità possono variare a seconda della carica ricoperta.

Tuttavia i primi stemmi del clero non furono timbrate da questi contrassegni; solo nel XIV° secolo fece la comparsa il timbro dello stemma con il cappello prelatizio o galero dei cardinali di colore rosso e solo nel XV° secolo vi compare il cappello verde proprio dei vescovi o arcivescovi, che gradualmente iniziò a sostituire la mitra, quale timbro dell'arma.

Nel corso del tempo divenne sistematico l'uso dei cappelli differenziato dal numero dei fiocchi per identificare i gradi gerarchi del clero. Nel 1644 il timbro di questi ornamenti venne regolato mediante apposite norme. Gli ornamenti identificativi sono: la tiara, le chiavi, l'ombrello, la mitra, il pastorale, il galero o capello, il pallio, la croce, la mazza priorale, il rosario, il motto e le decorazioni cavalleresche limitate all' Ordine di Malta e al Santo Sepolcro[3].

Passiamo all'analisi dello stemma del Canonico Andrea Romolo Buonaparte, Priore di San Frediano a Firenze, Canonico della Collegiata plebana di Santa Maria e San Genesio e Vicario foraneo del Vescovo di Lucca. Adottò, in qualità di Amministratore Apostolico, lo stemma *di rosso, alla gemella in banda di nero, accompagnata da due stelle a otto punte dello stesso ordinate in palo (Fig. 1);* anziché *alla gemella in banda d'argento*, accompagnata da due stelle dello stesso, come invece è l'arma familiare[4] (Fig.2).

Appose dunque una modifica al blasone ereditario, detta brisura. Da una ricerca approfondita, l'uso della variante delle figure nere, fu un vero e proprio segno distintivo tipico dei religiosi di questa famiglia sanminiatese dal XVI° secolo al XVIII° *(Fig.3)*. Il Canonico applicò tale regola in maniera parziale, creandone a sua volta una nuova; non lo sappiamo con certezza, ma possiamo solo ipotizzare, che sia stato un elemento proprio per l'alto ruolo raggiunto, del resto fu il solo clericale dei Buonaparte ad usare tale distinzione. Il tutto timbrato dal galero nero con sei nappe dello stesso, per lato e disposte: 1,2,3; segno distintivo vicario

[3] Cordero Lanza di Montezemolo Pompili 2014; Heim 1981.

[4] La famiglia Buonaparte fu iscritta del Libro d'Oro della nobiltà samminiatese e ivi emerse nel 1370 in seguito alla conquista della Città da parte dei fiorentini. Cfr. CASINI 1991.

generale e/o episcopale (Fig. 1).

Un altro emblema araldico interessante è quello del Vescovo Monsignor Angelo Pichi di Borgo San Sepolcro, Arcivescovo di Amalfi dal 1638 al 1648. Egli conservò il titolo di Arcivescovo ed è stato l'unico presule a possedere, fino ad oggi, questo titolo nella sede samminiatese. Nominato il 27 novembre 1648 e fu il terzo episcopo.

Adottò lo stemma familiare, un'arma parlante o agalmonica[5]: *d'azzurro, a tre picchi d'oro, posati e posti in palo, 2.1, e al capo cucito d'Angiò.* Il tutto accollato alla Croce di Santo Stefano e timbrato croce astile o processionale doppia e dal galero verde con dieci nappe dello stesso, per lato e disposte; 1, 2, 3, 4; segno distintivo di arcivescovo (Fig. 4).

Il 22 luglio 1799 fu nominato il XIII° Vescovo, Monsignor Francesco Brunone Fazzi di Calci. Nacque nel 1726 e fu ordinato sacerdote il 1 marzo 1749. Fu pievano di Santa Maria Assunta a Bientina e dal 1764 parroco di San Matteo a Pisa. Il 29 settembre 1768 il Granduca Pietro Leopoldo I lo nominò professore di morale all'Università di Pisa e fece parte della cerchia dei vescovi toscani che condividono orientamenti di tipo giurisdizionalista, anche se non atteggiamenti riformati (alcuni atteggiamenti anticuriali, episcopalistici e improntati alla "regolata devozione" lo avvicinano a Scipione De'Ricci, Vescovo di Pistoia).

Egli usò quale stemma quello familiare: *d'oro, all'aquila dal volo abbassato di nero, e alla fascia diminuita attraversante d'argento*. Il tutto timbrato dalla croce astile o processionale e dal galero verde con sei nappe dello stesso, per lato e disposte; 1, 2, 3, segno distintivo di vescovo. (Fig. 5).

Dopo la sua morte avvenuta il 27 gennaio 1805 gli succedette il nipote Monsignor Pietro Fazzi, che il 26 novembre 1806 divenne così il XIV° Vescovo.

Egli nacque il 23 novembre 1768, fu ordinato sacerdote nel 1791, laureato a Pisa in diritto canonico. Fu prelato domestico di Sua Santità; Assistente al Soglio Pontificio e Canonico della Primaziale pisana. Nel 1811 partecipò, a Parigi al concilio nazionale indetto da Napoleone.

Monsignor Pietro come suo zio, pose nel proprio scudo lo stemma familiare (Fig. 5). Così zio e nipote ebbero la medesima arma, una singolarità davvero curiosa nel panorama araldico di questa diocesi.

Monsignor Pio Alberto Del Corona[6], domenicano, il 3 gennaio 1875 fu consacrato Vescovo titolare di Draso (questa sede oggi non compare più nell'Annuario Pontificio) e il 18 gennaio fece il suo ingresso in San Miniato come Vescovo coadiutore in *spiritalibus tantum* e Vicario generale. Divenendone Vescovo effettivo della Diocesi alla morte di Monsignor Barabesi, il 2 febbraio 1897 e ottenendone l'exequatur il 10 marzo.

Pio Alberto Del Corona era nato a Livorno il 5 luglio 1837, il 1° febbraio 1855 vestì l'abito domenicano nel convento fiorentino di San Marco e nel 1860 fu ordinato sacerdote. Nel 1872 fondò a Firenze la Congregazione delle Suore Domenicane dello Spirito Santo. Nel 1900 Papa Leone XIII fu nominato Assistente al Soglio Pontificio. Il 30 agosto 1906, gravemente ammalato, rimise il suo

[5] Con il termine parlante o agalmonico, si di indicano gli stemmi le cui immagini alludano al nome della famiglia e sono considerate le più antiche.

[6] Pio Alberto Del Corona 2012.

mandato nelle mani di Papa Pio X, che non le accettò, affiancandogli come Amministratore l'Arcivescovo di Pisa Maffi. A San Miniato non tornò più, dividendosi per sei anni tra l'Asilo e il Convento Domenicano. Il 29 agosto 1907 Papa Pio X lo nominò Arcivescovo titolare di Sardica (oggi, nell'Annuario Pontificio, è chiamata Sardi, sede metropolitana nella provincia di Lidia); morì a Firenze, il 15 agosto 1912. In data 17 settembre 2014 Papa Francesco ha promulgato il Decreto per la sua Beatificazione, che è stata proclamata il 19 settembre 2015.

Pio Alberto Del Corona adottò uno stemma ricco di forte simbolismo religioso e nel contempo ricco di molte figure araldiche, tipico dell'epoca. L'arma del presule fu: *di rosso, al giglio fiorentino d'argento, sormontato da una fascia rialzata, arcuata e rigonfia verso il basso dello stesso, attraversata da una corona chiusa cimata da una croce greca patente e biforcata, il tutto d'oro e pendente da una catena dello stesso movente dal capo, fiancato di rosso al leone al naturale, quello di destra rivolto;(capo Domenicano) al capo attraversante di "bianco", al cane rivolto, coricato in punta, tenente fra le zampe anteriori un globo terracqueo, bailonato di una torcia accesa, il tutto al naturale, sormontato da una corona all'antica d'oro infilzata da un ramo di giglio di giardino fiorito e da un altro di palma, entrambi al naturale e decussati, e risormontati da una stella di otto raggi d'oro, il tutto attraversante su un cappato ricurvo di nero.* Il tutto timbrato dalla croce astile o processionale e dal galero verde con sei nappe dello stesso, per lato e disposte; 1, 2, 3, segno distintivo di vescovo. Nella riproduzione allegata *(Fig. 6)* è stato invece riprodotta con ornamenti esterni arcivescovili.

Il fondo di color rosso, indica l'amor di Dio, il giglio bianco centrale rappresenta la giustizia e probabilmente anche Firenze, la città dove il Monsignore iniziò la vita religiosa e il ministero sacerdotale. I due leoni simboleggiano la fortezza e la generosità, le due lance da essi tenute simboleggiano l'onore e infine il rosario da cui pende la croce greca rappresenta la devozione. Uno stemma carico di simbologia cristiana.

Fonti archivistiche:

ACSM – Libro d'Oro

ADSM -Acta Beneficiaria fascicoli:

296-299-300-303-304-306-307-309-314-317-320-321-322-324-325-326-327-330-331-332-333-334-335-336.340-341-342-343-344-345-350-352-355-356-357-358-359-371-372-373-380-381-389-390-393-395-396-397-398-399-400-402-404-405-406-407-408-410-411-412-416-420-421-422-425-430-431-440-442-443-444-445-449-450-460-461-464-465-466-467-468-469-470-471-472-473-474.

Bibliografia

Casini B., *I "Libri d'Oro" della Nobiltà Fiorentina e Fiesolana*, Firenze, Arnaud Ed., 1991.

Cordero Lanza di Montezemolo A., Pompili A., *Manuale di araldica ecclesiastica nella Chiesa Cattolica,* Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2014.

Heim B.B., *L'Araldica nella Chiesa Cattolica. Origini, usi, legislazione*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 1981.

Lotti D., *San Miniato nel Tempo*, Pisa, Pacini Editore, 1981.

Del Corona Pio A., *Pio Alberto Del Corona Vescovo di San Miniato dal 1897 al 1906, Il Pastore Santo,* Supplemento al n.37 di Toscana Oggi del 2012.

Simoncini V. (a cura di), *San Miniato e la sua Diocesi (I Vescovi, le istituzioni, la gente),* Tirrenia, Ed. Del Cerro, 1989.

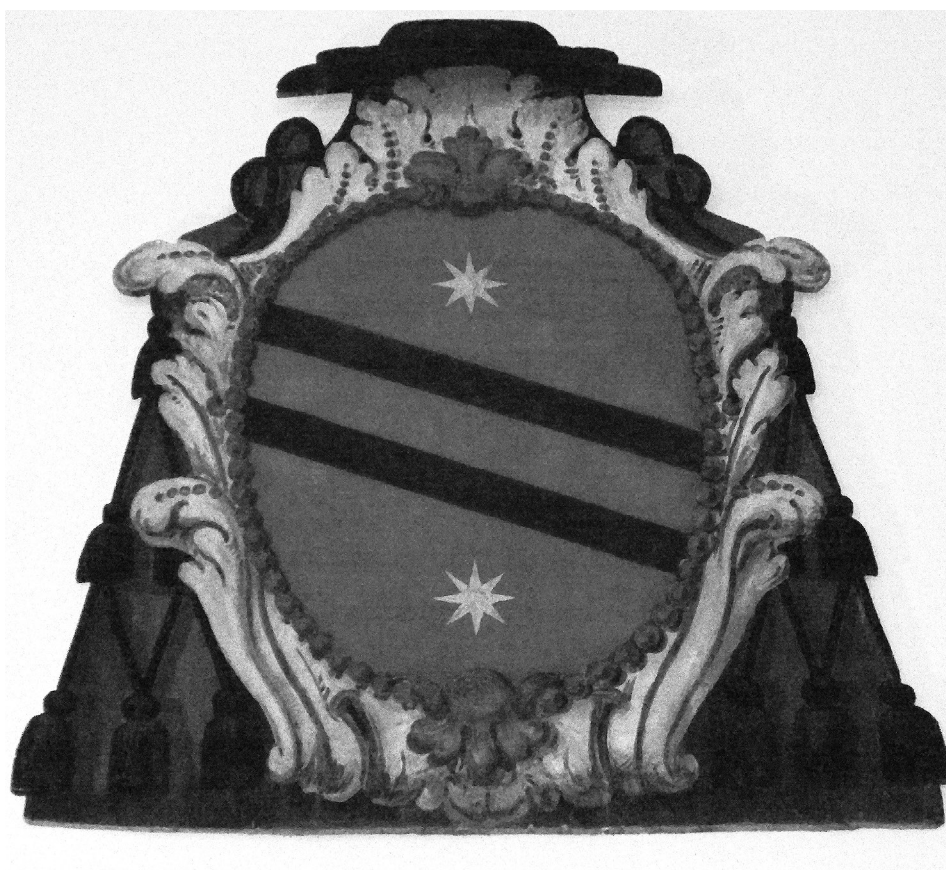


Fig. 1: Stemma del Canonico Buonaparte, San Miniato, ingresso dell'Episcopio

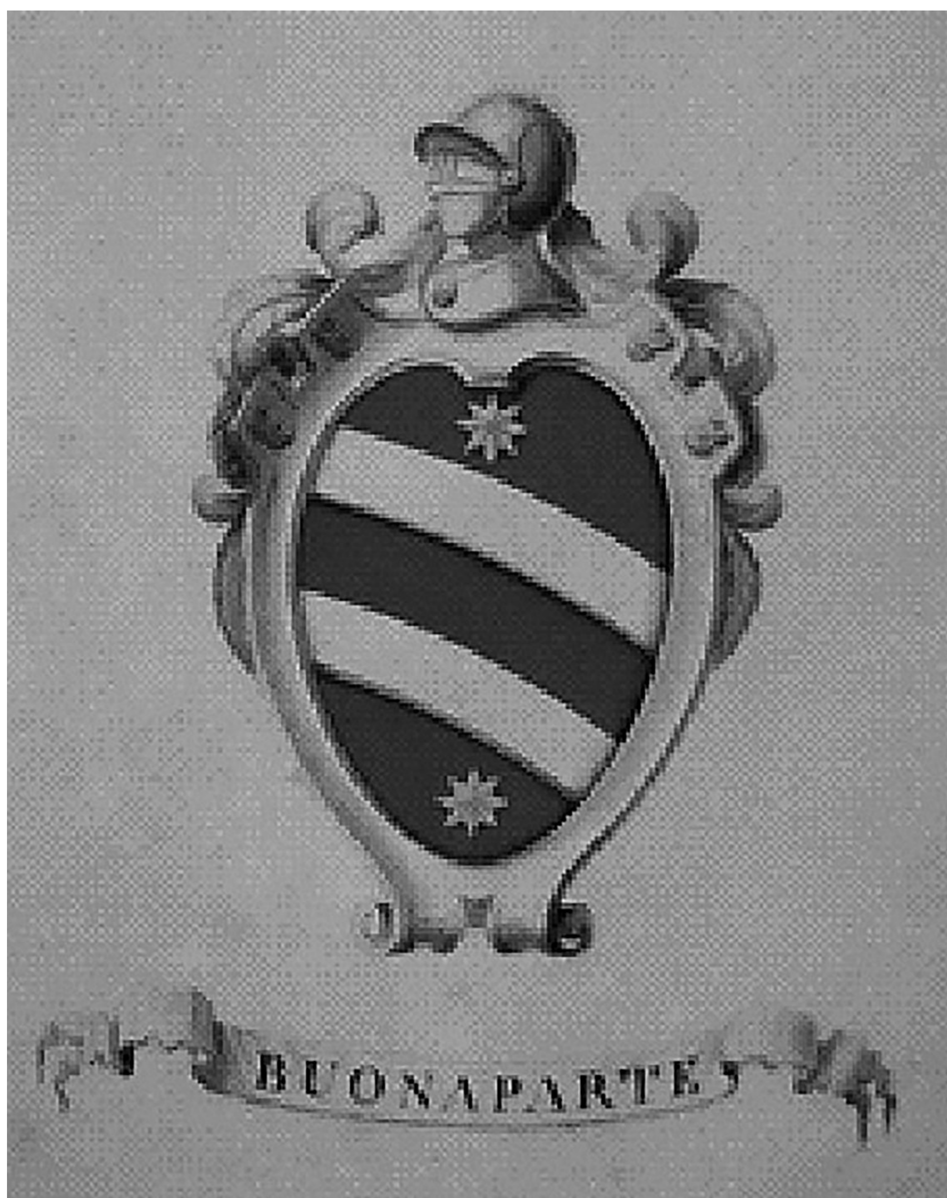


Fig. 2: Stemma della famiglia Buonaparte (Archivio Storico del Comune di San Miniato, *Libro d'oro*)



Fig. 3: Stemma Buonaparte, San Miniato, Cattedrale dei SS. Maria e Genesio



Fig. 4: Stemma mons. Pichi (disegno di Rosaria De Blasio)



Fig. 5: Stemma mons. Fazzi (disegno di Rosaria De Blasio)

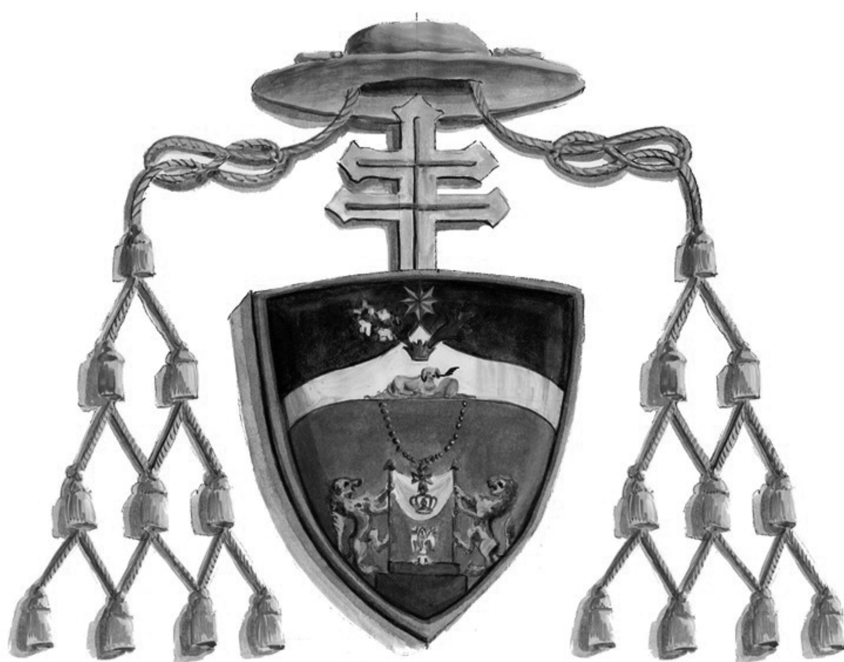


Fig. 6: Stemma Beato Pio Alberto del Corona (disegno di Rosaria De Blasio)

12 agosto 1825: un matrimonio a sorpresa nella villa di Montebuono presso Pistoia

FEDERICO CECCANTI

Appena entrati il Sig[no]r Napoleone colla d[etta] Maria Marraccini, dopo averci reveriti tutti, disse il Sig[nor] Napoleone, che profittando di quello che li permetteva il Concilio di Trento segnatamente a me rivolgendosi come Par[ro]co sposava la Maria Marraccini, e che intendeva nell'atto di sposarla, servendosi di q[ues]te precise parole: jo prendo p[er] Sposa La Maria Marraccini che eccola qui presente, ed Ella replicò, che prendeva p[er] Sposo il Sig[nor]e Napoleone Franceschi, ripetendo il Sig[nor] Napoleone che jo ero il Paroco, e gli altri Testimonij[1].

Questo episodio, che si configura come un matrimonio a sorpresa che evoca quello manzoniano di Renzo e Lucia, era avvenuto sul fare della notte il 12 agosto 1825: ma dove? Chi erano i protagonisti, a rifarsi dal signor Napoleone e dalla Maria Marraccini? Chi era il parroco che riferiva questo fatto e chi erano i testimoni?

---

[1] Archivio Vescovile di Pistoia (d'ora in poi AVPt), III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio clandestino tra Giuseppe Napoleone De Franceschi e Maria Marraccini (1825-1826)*, "Comparve citato in questa Curia […]", 20 VIII 1825, G.B. Allegri. Questo passo e i moltissimi altri che saranno citati, tratti dai numerosi documenti dell'appena ricordato "*Processo […]*", sono raccolti senza ordine né inventario in una cartella che porta tale intestazione. Detti documenti sono costituiti prevalentemente da pochi fogli, talora uno solo, e soltanto in qualche caso da fascicoli, peraltro non troppo corposi, privi altresì di qualsivoglia numerazione delle pagine. Al fine di una loro individuazione si è provveduto a nominarli, quando c'è, con il titolo, scritto in corsivo, quando manca invece con le prime cinque o sei parole, qualsiasi esse siano, tra virgolette, in entrambi i casi seguite dalla data del documento, con il giorno e l'anno in numeri arabi e il mese in numero romano, nonché, del nome del firmatario o, se più di uno, del primo di essi. Nel caso dei documenti più corposi in cui le date e i firmatari sono più di uno, al titolo o all'*incipit* che rimangono sempre gli stessi, si è aggiunta la data e la firma relative alla parte a cui appartiene il passo nella circostanza citato. Per quanto riguarda la trascrizione dei testi, essa è stata fatta in maniera puntuale e rigorosa, mantenendo le maiuscole anche nei casi in cui oggi non si userebbero, a meno di quelli di alcune lettere, segnatamente, nell'ordine della loro frequenza, la s, la l, la c e la f che talora sono indistinguibili dalle minuscole: in tali circostanze si sono interpretate e trascritte con ovvio criterio soggettivo, cercando tuttavia di aderire per quanto possibile alla forma che solitamente veniva usata al tempo della compilazione dei testi medesimi. Per non appesantire questi ultimi sono stati mantenuti senza segnalazioni i termini scritti in maniera desueta e anche, in taluni casi, oggi errata, ma al tempo usata. Per speditezza di lettura e per conferire uniformità al testo sono state integrate mediante aggiunte fra parentesi quadre tutte le abbreviazioni, in particolare quelle dei termini "signore" e "signora" e dei loro plurali, i quali, per comparire in moltissime forme, generano una fastidiosa sensazione di disordine. Sono state, infine, eliminate le quasi sempre presenti inutili sottolineature dei numeri indicanti date e, con esse, il punto che agli stessi fa seguito e sono stati attualizzati alcuni termini di interpunzione oggi non in uso, quali, ad esempio, i due punti ":" impiegati in luogo di quello singolo "." o "=" in luogo degli appena detti due punti ":" o altro.

Il luogo, innanzitutto, era la villa pistoiese di Montebuono, posta nei pressi della località di Barile, poco discosta, verso sud, dalla via per Lucca e il "Sig[nor] e Napoleone Franceschi" uno dei figli del defunto generale napoleonico Giovan Battista Franceschi, come l'Imperatore, del quale era più vecchio di circa tre anni per essere nato nel 1766 a Bastia, corso di nascita, morto il 19 marzo 1813 a Danzica, dove i superstiti della infausta spedizione russa erano asserragliati.

La villa di Montebuono, a dispetto del nome posta in luogo perfettamente pianeggiante tra il colle di Giaccherino e le propaggini ultime del Montalbano ai piedi del luogo denominato Collina di Vinacciano, era stata costruita sul finire del Seicento da Francesco Panciatichi[2], esponente del ramo pistoiese di quella famiglia che non si era trasferito a Firenze su "invito" di Cosimo I al fine di contribuire alla definitiva cessazione di quella sorta di guerra civile che vedeva sul fronte opposto la famiglia Cancellieri e che aveva insanguinato per anni Pistoia e l'aveva fortemente impoverita.

Percorsa una luminosa carriera e divenuto primo segretario di Stato[3], Francesco Panciatichi, forse anche per possedere una dimora di campagna consona alla posizione sociale che tale carica gli conferiva, nella ricordata località, nella quale i suoi antenati avevano delle proprietà fino dal XIV secolo e dove pare esistesse un edificio fortificato, eresse, molto probabilmente utilizzando anche quest'ultimo, o comunque una preesistenza, una villa[4]. La grandiosa fabbrica, di tre piani fuori terra e a pianta semplicemente rettangolare, si caratterizzò fin dall'inizio da una scala esterna a due rampe, sul lato settentrionale, il cui ripiano dà accesso diretto al salone centrale posto sull'asse della stessa, aperto sull'altro lato su una loggia che si affaccia sul posteriore giardino murato e, oltre questo, sul breve tratto pianeggiante che la separa dalle ricordate pendici del Montalbano. Il semplice blocco fin qui descritto nella parte centrale, in corrispondenza del salone e della loggia, si eleva però, in conseguenza dell'altezza maggiore del primo rispetto ai locali adiacenti, sopra la restante parte, movimentando in tal modo il profilo dell'insieme: nel complesso, quindi, una struttura semplice, ma non banale, forte e severa, dove tuttavia questo carattere dalla parte del giardino è decisamente attenuato dalla presenza della loggetta che conferisce ad essa addirittura un tono di agreste serenità.

Ai Panciatichi la villa appartenne fino al 1811. L'ultima, Tommasa, aveva sposato il nobile Giulio Giuseppe Amati, proprietario del grandioso palazzo cittadino nei pressi del convento di San Domenico e della villa, un tempo medicea, della Magia vicino a Quarrata. Interessi economici avevano incrinato i rapporti tra i due: l'Amati pretendeva di poter disporre dei beni della moglie, la quale a

---

2 Cfr. Arrighi 2014, p. 690, dove a proposito di Francesco è detto: "Solo con il padre di Giovanni, Francesco, titolare di importanti incarichi presso la corte granducale (fu segretario del cardinale Giovan Carlo e poi primo segretario di Stato, segretario di guerra, gran cancelliere dell'Ordine di S. Stefano, senatore dal 1680 e accademico della Crusca) avvenne il trasferimento definitivo nella capitale.

Francesco morì il 13 giugno 1696, destinando la maggior parte della sua eredità al figlio primogenito Iacopo Andrea, che fu sovrintendente alle poste del Granducato dal 1688 e anche l'unico a sposarsi e a continuare la famiglia".

3 Cfr. la nota precedente.

4 Cfr. in proposito Gennari & Gesualdo 2004, pp. 157-160.

tale pretesa si era decisamente opposta. La causa civile che ne era derivata si era conclusa a favore della donna, la quale, potendo a quel punto disporre liberamente delle sue proprietà, decise di cederle, pur mantenendo l'uso di parte di esse, al ricordato generale Franceschi. Si trattava della villa descritta e dei numerosi poderi che ad essa facevano capo, l'altra casa di campagna di Poggio alla Guardia, corredata anch'essa da altri poderi, sulla collina oltre Serravalle, il palazzo di città, nella piazza dello Spirito Santo, e, oltre ad un podere, alcuni non meglio precisati beni a Pisa, probabilmente una casa[5]. Tommasa si riservò l'uso, vita natural durante, del palazzo cittadino come propria abitazione[6] e anche della porzione occidentale della villa di Montebuono, a cui avrebbe potuto accedere realizzando a sue spese una apposita scala[7].

Con l'annessione, nel 1807-1808, all'Impero francese, la Toscana fu, come risaputo, divisa nei tre dipartimenti dell'Arno, dell'Ombrone e del Mediterraneo, del quale ultimo il Franceschi fu nominato comandante e per tale suo ufficio costretto a risiedere nella città di Livorno, di tal dipartimento capoluogo.

L'ormai lunga carriera militare aveva evidentemente consentito al generale di mettere insieme una certa fortuna economica: fatto questo testimoniato dal titolo di Barone dell'Impero conferitogli da Napoleone.

Aveva egli, quindi, deciso di investire la sua fortuna in questo bel possesso, determinato probabilmente ad andarci, ma evidentemente non subito, a vivere con la famiglia.

Egli aveva sposato nel 1798 a Genova Maria Clorinda Guasco, anch'essa di famiglia corsa[8], dalla quale avrebbe avuto cinque figli, una femmina, "Giulia, che andò in sposa al marchese francese Ippolito Doni de Beauchamp"[9], e quattro maschi. Le date di nascita di tutti costoro sono molto incerte e a poco servono

---

5 Tutti i beni sono singolarmente e minutamente descritti nell'atto di compravendita redatto Pistoia il 5 ottobre 1811, a meno di questi ultimi, a proposito dei quali è detto semplicemente: "compresi ancora i Beni posti nel Circondario di Pisa, Dipartimento del Mediterraneo, tra i quali anche il Podere della Panzana che Ella acquistò con titolo di Compra dal fù Signore Avvocato Vincenzo Desiderj (Archivio di Stato di Firenze [d'ora in poi ASFi]), Notarile moderno, Protocolli, 29379, 1811, Notaio Giovanni Domenico Angiolucci, C, n. 93, 5 ottobre 1811, cc. 3r e v). Riguardo alla eventuale casa, si può ragionevolmente pensare che, come altre famiglie nobili pistoiesi, anche i Panciatichi ne possedessero una dove avrebbero potuto risiedere i giovani rampolli in occasione del soggiorno di formazione per l'ottenimento del cavalierato di Santo Stefano o di quello per l'effettuazione degli studi universitari.

6 Cfr. ivi, c. 37r, dove in proposito è precisamente scritto: "La Signora Tommasa Venditrice coll'annuenza, e consenso di detto Signore Compratore si riserva per sua vita natural durante l'Uso, ed abitazione gratuita della Casa di Pistoja, della Rimessa, Scuderia e Stalla, di una porzione della Cantina per deporvi tanta quantità di Vino per il suo Consumo, e del suo Servizio".

7 Cfr. *ivi*, c. 37r, dove si legge esattamente: "ed oltre sia riservato, conforme si riservò, e riserva detta Signora Tommasa Venditrice per sua vita durante, con annuenza parimente, e consenso di detto Signore Generale l'uso, ed abitazione gratuita di una porzione della Villa di Montebuono dalla parte di Ponente a cui sia permesso di farvi a proprie spese una Scala di Legno per accedere al primo piano, che incanali nella Scala di Pietra che porta al secondo Piano, senza che detta Signora Tommasa sia tenuta al pagamento di alcun affitto, né pigione".

8 Cfr. *De Franceschi*, SIUSA, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche: https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodfamiglia&Chiave=28212&RicDimF=2&RicProgetto=reg-tos.

9 *Ibidem*.

in proposito tanto l'albero genealogico riportato in un volumetto su Carlo Giuseppe de Franceschi, bisnipote del generale[10], e con tutta probabilità ripreso da uno spesso citato, ma non facilmente reperibile, lavoro sulla famiglia della figlia dell'appena detto Carlo Giuseppe[11], che i dati ricavabili dagli stati delle anime relativi alla famiglia del secondo decennio dell'Ottocento, essendo in molti casi decisamente inattendibili, a rifarsi, in particolare, proprio da Maria Clorinda: secondo quello della parrocchia di San Pantaleo del 1813, ella aveva allora ventotto anni[12], discendendo da ciò che fosse nata nel 1785 e che, alla luce della poco sopra riportata data del suo matrimonio, in tale circostanza ella fosse tredicenne e la stessa cosa si rileva nelle occasioni delle sue residenze in due altre parrocchie della città di Pistoia, quando in un caso di anni ne avrebbe avuti quattordici e nell'altro nientemeno che dodici[13]. Riguardo ai figli, da tali conteggi la femmina che nell'albero genealogico, senza che ne sia indicata la data di nascita, è segnata come primogenita risulterebbe nata in un caso nel 1800, in un altro nel 1801, nel terzo nel 1802[14], sovrapponendosi queste date a quelle relative al primo dei maschi, Eugenio Luciano, che sarebbe nato nell'anno 1800 o nel successivo[15]. Riguardo agli altri tre, solo di Napoleone Giuseppe, il protagonista della vicenda di cui si sta riferendo, sulla base di un altro dato di cui si dirà meglio più avanti, della nascita, che ebbe luogo ad Aquisgrana nel gennaio del 1804[16], se ne conoscono precisamente gli estremi; e mentre il quarto Giulio Felice, sarebbe morto prematuramente[17], l'ultimo, Vincenzo Eugenio, di nuovo basandosi sui dati degli stati delle anime, sarebbe nato, probabilmente a Livorno, poco prima che da parte del generale fosse effettuato l'acquisto del possedimento dei Panciatichi[18].

L'atto di compravendita era stato stilato "L'Anno mille ottoCentoundici, il giorno cinque del Mese di Ottobre, Giorno di Sabato, a ore dieci di notte"[19] e

---

10 *Il barone Carlo de Franceschi* s.d., p 6.

11 de Franceschi Bocchi Bianchi 1974.

12 Cfr. AVPt, Duplicati, San Pantaleo 110, *Duplicato dello Stato dell'Anime della Ch[ies]a di S. Pantaleo, fatto da me infrascritto q[ues]to dì 5 Ap[ri]le 1813 in occasione di dare L'Acqua S[ant]a alle Case*, carte non numerate (d'ora in poi cc.n.nn.), senza numero (d'ora in poi s.n.) fra 39 e 40.

13 Cfr. per il primo dei due casi gli stati delle anime di cui alle note 37, 39 e 43 e per l'altro quelli di cui alla nota 47.

14 Per il primo caso cfr. lo stato delle anime di cui alla nota 43, per il secondo quello alla nota 39 e per il terzo quello alla 47.

15 In *De Franceschi*, SIUSA, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche: https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodfamiglia&Chiave=28212&RicDimF=2&RicProgetto=reg-tos è chiamato erroneamente Luciano Giuseppe. Per quanto riguarda l'età, cfr. la nota 154; nel ricordato albero genealogico (cfr. il testo di cui alla nota 10) non è segnata alcuna data di nascita.

16 Cfr. le citazioni di cui alle note 105 e 107 e quanto detto alla 106. Secondo l'albero genealogico di cui alla nota 10 sarebbe invece nato nel 1805.

17 Cfr. *De Franceschi*, SIUSA, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche: https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi
bin/pagina.pl?TipoPag=prodfamiglia&Chiave=28212&RicDimF=2&RicProgetto=reg-tos

18 Cfr. il testo di cui alla nota 34, dove appunto l'età del bambino all'inizio della primavera del 1813 è indicata in un anno e sette mesi.

19 ASFi, Notarile Moderno, Protocolli, 29379, 1811, Notaio Giovanni Domenico Angiolucci, C, n. 93, 5 ottobre 1811, c. 1r.

non, come è stato anche scritto "alle dieci di sera"[20], lasciando supporre che con quella dicitura il notaio, per quanto per legge fosse stato abolito già a metà Settecento e a maggior ragione non fosse più legale in quei giorni di appartenenza della Toscana all'impero francese, avesse indicato l'ora secondo l'antico e ancora vivo nell'uso comune sistema di conteggio delle ore all'italiana, per cui quelle "ore dieci di notte" corrispondevano, in quei giorni di inizio ottobre, pressappoco alle attuali cinque antimeridiane[21], facendo derivare tale scelta dal fatto che la lettura dell'atto, di ottantaquattro pagine, avrebbe richiesto un tempo assai lungo, andando quindi avanti nella giornata del sabato[22].

In ogni modo, l'intenzione del generale Franceschi di andare a vivere a Montebuono in un momento successivo è attestata dal fatto che poco dopo l'acquisto, all'inizio del 1812, egli aveva ceduto, per nove consecutive annate agrarie la gestione dei poderi ad altre persone, il *maire* di Montaione Francesco Chiarenti e l'agrimensore Gaetano Collodi, cedendo loro in uso anche diversi ambienti della villa[23]; per il momento il suo ricordato ufficio di capo del dipartimento del Mediterraneo ne richiedeva logicamente la presenza costante nel capolugo dello stesso ed è pertanto sorprendente questa affermazione fatta da uno storico pistoiese senza alcun supporto documentale:

> Nonostante il suo importante incarico, che aveva la sede ufficiale in Livorno, il generale preferì stabilirsi a Pistoia nella grande villa di Montebono, vicina alla città, che aveva acquistato nell'ottobre del 1811 da Tommasa, ultima erede della famiglia pistoiese dei Panciatichi[24],

quando invece lo stato delle anime dell'anno 1812 redatto dal parroco di San Pantaleo all'Ombrone della cui giurisdizione la villa faceva parte, nel mese di marzo, precisamente il giorno 16, di quell'anno la indica disabitata[25]. A ciò fanno seguito le fantasiose, romanzate descrizioni della sua partenza da Montebuono tra cui quella dello stesso storico così formulata:

> Una carrozza era giunta a Montebono per condurre Jean Baptiste a Livorno; da quel porto una nave lo avrebbe portato a Tolone insieme agli altri richiamati che si trovavano nella

---

20 Andreini Galli 1989, p. 149.

21 Quello italiano usato per diversi secoli a partire dal medioevo era un sistema di misurazione del giorno secondo il quale questo aveva inizio mezz'ora dopo il tramonto ed era annunciato dalle campane con il suono dell'Ave Maria della sera; esso variava pertanto continuamente nel corso dell'anno e comunque le prime ore della nuova giornata erano quelle notturne. Tale sistema, in un mondo in cui le ore erano indicate alla generalità delle persone, le quali non possedevano personali strumenti di misurazione del tempo, dai rintocchi delle appena dette campane consentiva ad esse, sottraendo a ventiquattro il numero dei rintocchi appena sentiti, di conoscere di quante ore potevano ancora disporre per compiere l'attività in cui erano impegnati.

22 Infatti, se invece quelle "ore dieci di notte" avessero indicato due ore prima della mezzanotte, essendo sabato, il notaio e gli altri partecipanti a quell'operazione sarebbero stati impegnati in ore notturne e, almeno in parte, in giorno festivo.

23 Per queste ed altre notizie sulla vicenda cfr. Gennari & Gesualdo 2004, p. 162.

24 *Notizie sul generale napoleonico Jean Baptiste Franceschi (Bastia 1766-Danzica 1813)* 2011, p. 209.

25 Cfr. AVPt, Duplicati, San Pantaleo 110, *Duplicato dello Stato dell'Anime della Ch[ies]a di S. Pantaleo fatto da me inf[rascrit]to q[ues]to dì 16 Marzo 1812 in occasione di dare L'Acqua S[ant]a alle Case*, cc.n.nn., s.n. fra 39 e 40, dove precisamente è detto: "Villa del sud[dett]o [Generale Franceschi] Vuota".

Toscana. La moglie, dopo aver abbracciato il generale, era poi rimasta ferma sulla porta della villa mentre la carrozza si avviava lungo il viale alberato che allora collegava Montebono al piccolo borgo di Barile, sulla strada Lucchese; ad un certo punto aveva visto spuntare dallo sportello laterale la mano del marito che agitava un fazzoletto in segno di saluto[26],

dopo la quale, subito di seguito, è precisato:

Fu quella l'ultima immagine del generale, perché dopo, per anni, non se ne seppe più niente.

Solo nel 1815 fu possibile rintracciare alcuni veterani della *Grande Armée*, che dettero notizie del generale e della sua morte[27].

Se senza dubbio ciò dovette effettivamente avvenire[28], la notizia della morte occorsa, come si è già visto, a Danzica il 19 marzo 1813[29], era già giunta a Montebuono meno di quattro mesi più tardi, dal momento che sotto la data del successivo 19 luglio il parroco di San Pantaleo ebbe ad annotarne nel libro dei morti, con procedura anomala segnando a margine della registrazione la parola "Ricordo"[30], la dipartita nei termini che seguono:

A di 19 Lug[li]o mille otto cento tredici

Sua Eccellenza Generale Giam B[attis]ta Franceschi di questo Popolo, passò agl'eterni riposi il di 19 Marzo dell'anno sud[dett]o nella Città di Danzica, come mi viene riferito da Madama M[ari]a Clorinda sua Consorte; ed in fede P[adre] Valentino Giovannelli Economo M[an]o p[ropri]a[31].

---

26 *Notizie sul generale napoleonico Jean Baptiste Franceschi (Bastia 1766-Danzica 1813)* (2011), pp. 210-211. Una seconda descrizione, in Andreini Galli 1989, p. 150: "Da Montebuono partì in carrozza nella primavera del 1812, sventolando il fazzoletto dal finestrino. In alta uniforme, il colletto in piedi, le falde della giacca rigide come fossero di latta, dietro di lui già si profilava un altro mondo: il tintinnio delle spade e degli speroni, i discorsi, gli ordini dati e ricevuti in francese, schiere di fanti e di cavalli e battaglioni coi volti impietriti, che sfilavano al passo" non si discosta troppo dalla precedente, a differenza di una terza in *Il barone Carlo de Franceschi* s.d., p. 4 che recita: "Anche la mattina della sua partenza era una bella giornata di primavera e il profumo dei limoni invadeva il viale ma il generale, dicono, aveva un brutto presentimento e, già pronto, in alta uniforme, già in sella al suo cavallo, tornò tre volte indietro per abbracciare sua moglie e i bambini; i suoi occhi corsero lungo il viale d'ingresso e su, allo snello loggiato del salone del primo piano dove aveva voluto che fosse dipinto lo stemma dei de Franceschi, scudo beccato bianco rosso e giallo con fascia nera, insignito della Croce di S. Stefano" subito dopo aver affermato, omettendo qualsivoglia riferimento documentale ed evidentemente non rilevando la contraddizione temporale, che "Nel 1812, il 15 settembre, a Montebuono, prima di partire per la disastrosa campagna di Russia, Giovanni Battista stese il suo testamento nel quale lasciava erede dei suoi beni la moglie Clorinda" (*ibidem*).

27 *Notizie sul generale napoleonico Jean Baptiste Franceschi (Bastia 1766-Danzica 1813)* 2011, p. 211.

28 In ivi, p. 212, facendosi la seguente premessa: "Atto di notorietà del 1815 marzo 20, redatto dal notaro Pietro Leopoldo Gaggioli di Pistoia. Un estratto, in copia semplice, era conservato nell'Archivio di Montebono (oggi disperso), nel fascicolo *Carte di Montebono*", è trascritta la dichiarazione dei militari.

29 Sembra che anche il generale Franceschi, come numerosi altri in quell'assedio, fosse morto per aver contratto l'infezione di tifo che si era diffusa tra le truppe.

30 Archivio Diocesano di Pistoia, (d'ora in poi ADPt), Parrocchia di San Pantaleo, XXVII, Registri dei morti, 34, 1726-1808, p. 47, n. 176, 19 VII 1813.

31 *Ibidem*.

Questa segnalazione al parroco da parte della Guasco aveva avuto luogo per essersi ella e la famiglia, quando ormai dovevano essere giunte anche in Toscana le prime notizie della rovinosa ritirata da Mosca ed essere la situazione politica assai incerta, trasferite a Montebuono, come attesta lo stato delle anime della parrocchia di San Pantaleo dell'anno 1813.

Datato dal parroco 5 aprile, in esso sono da lui elencati i componenti del nucleo familiare a partire da "Sua Eccellenza Sig[nor]e Giam B[attis]ta del fù Giusep[p]e Franceschi"[32] del quale tuttavia, aggiungendo subito di seguito: "è all'armata"[33], segnalava l'assenza da casa, da Maria Clorinda, da due soli figli, Napoleone Giuseppe lì correttamente indicato di nove anni di età ed Eugenio, la cui nascita, essendo lì indicato avere un anno e sette mesi, doveva appunto essere avvenuta poco prima dell'acquisto della villa, dai genitori Giovanni Battista Guasco e Angiola, o Angela, Caterina Biadelli e da tre servi[34]. Quel 5 aprile, tuttavia, e il parroco non poteva esserne a conoscenza, "Sua Eccellenza Sig[nor]e Giam B[attis]ta del fù Giusep[p]e Franceschi" era morto da oltre due settimane.

È evidente che a quel punto, mancato il generale, anche se la allora, per i Francesi, pessima situazione politica e militare avesse preso per gli stessi una nuova e positiva piega, la vedova e parenti non avevano motivo di tornare a Livorno. Ma che anche il soggiorno a Montebuono nella situazione determinatasi con la presenza di altre persone derivante dal precedentemente ricordato accordo non potesse esser che temporaneo lo attesta il fatto che in occasione della benedizione delle case dell'anno 1814 Maria Clorinda, i genitori e due soli dei figli maschi, Napoleone Giuseppe e Vincenzo Eugenio, non potendo andare a vivere nel loro palazzo cittadino di piazza dello Spirito Santo, dove abitava Tommasa Panciatichi che, lo si era già visto, se ne era riservato l'uso esclusivo[35] vivendoci fino alla morte avvenuta il 19 febbraio 1822[36], avevano preso alloggio a Pistoia, nella parrocchia di San Giovanni Fuorcivitas, e precisamente nella "Casa de [...] S[ignor]i Franchini"[37] posta nel Corso, al numero civico 1128[38], dove, questa volta anche

32 AVPt, Duplicati, San Pantaleo 110, *Duplicato dello Stato dell'Anime della Ch[ies]a di S. Pantaleo, fatto da me infrascritto q[ues]to dì 5 Ap[ri]le 1813. in occasione di dare L'Acqua S[ant]a alle Case*, cc.n.nn., s.n. fra 39 e 40.

33 *Ibidem*.

34 Cfr. *ibidem*.

35 Cfr. ASFi, Notarile moderno, Protocolli, 29379, 1811, Notaio Giovanni Domenico Angiolucci, C, n. 93, 5 ottobre 1811, c. 37r, dove è detto: "La Signora Tommasa Venditrice coll'annuenza, e consenso di detto Signor Compratore si riserva l'Uso, ed abitazione gratuita della Casa di Pistoja".

36 ADPt, Parrocchia dello Spirito Santo, CXXXIII, Registri dei morti, 9, 1808-1840, p. 90, n. 294, 19 II 1822.

37 ADPt, Parrocchia di S. Giovanni Fuorcivitas, XIII, Stati delle anime, 29, 1811-1818, p. 167, 1814, n. 58.

38 *Ibidem*. Il numero civico consente di individuare esattamente in quale punto di quella lunghissima strada la casa si trovasse: infatti nella sua *Guida [...]* Giuseppe Tigri quel numero, pur facendolo corrispondere al "Palazzo Agati" (Tigri 1853, p. 284), quello della famiglia dei celebri costruttori di organi che lì avevano anche la fabbrica (cfr. *ibidem*), lo indica in maniera inequivoca all'incrocio del detto Corso con la via di Postierla, l'attuale via Cino e con il dirlo "eretto nel 1844 sulle antiche case de' *Franchini-Taviani*" (*ibidem*) conferma che esso fosse l'edificio in cui i de Franceschi presero alloggio. Il palazzo fu, su progetto dell'architetto Raffaello Brizzi, radicalmente trasformato verso la metà degli anni Trenta del secolo successivo per adibirlo a sede del Consiglio Provinciale dell'Economia Corporativa.

con la figlia Giulia, che non si sa dove fosse stata l'anno precedente, ma ancora sempre senza Luciano, sarebbero stati presenti anche un anno più tardi[39]. Non si sa con esattezza dove ella e la famiglia risiedessero l'anno ancora seguente: in quella casa infatti non vi era più nella primavera del 1816[40], anche se, come si vedrà più avanti da una dichiarazione del figlio Napoleone, egli aveva trascorso con la madre una parte di quell'anno sempre a Pistoia e una parte a Firenze[41], dove in effetti costei, nel settembre, come risulta da un certificato del Buon Governo, aveva affittato una casa per quattro mesi[42]. Nel 1817 la famiglia era però ritornata a Pistoia: alla fine di marzo di quell'anno è infatti registrata ancora nella parrocchia di San Giovanni Fuorcivitas, questa volta nella "Casa del Sig[no]re Bacci"[43] posta anch'essa nel Corso di fronte a quella dei "S[ignor]i Franchini", ma senza il padre di lei Gian Battista Guasco e nessuno dei figli più grandi[44]: Eugenio Luciano e Napoleone Giuseppe, il primo dei quali vi si trovava già nel precedente 1816[45], risultano registrati in tale anno entrambi tra gli alunni del Collegio e Seminario vescovile di Pistoia[46].

Nel 1818 e nel 1819, poi, questi stessi componenti della famiglia Franceschi, e cioè la baronessa Maria Clorinda, sua madre, la figlia ed il più piccolo dei maschi, si trasferirono in casa dei Gamberai, adiacente al palazzo di San Gregorio che apparteneva ai Puccini, in via di porta Lucchese[47]. In detti anni i due maschi più grandi erano ancora registrati come collegiali nel Seminario di Pistoia e Napoleone vi risulta presente anche nella primavera del 1820[48], quando, molto probabilmente, Maria Clorinda si era risposata, o comunque stava per risposarsi, con il nobile fiorentino Filippo Corboli Scalandroni ed era andata a vivere nella casa di lui quest'ultimo a Firenze.

Tornando alla serata del 12 agosto 1825 e all'interrogatorio fatto al parroco otto giorni dopo quello in cui aveva avuto luogo l'episodio di cui egli riferiva con quella sua dichiarazione riportata all'inizio, subito dopo la data: "Adì 20 Agosto 1825"[49], l'*incipit*

[39] Cfr. ADPt, Parrocchia di S. Giovanni Fuorcivitas, XIII, Stati delle anime, 29, 1811-1818, pp. 219-220, 1815, n. 58.

[40] Cfr. Ivi, p. 278, 1816, n. 58, dove è annotato: "N. 58 - 1128 Casa de sud[dett]i Signori [Franchini]: Non è abitata".

[41] Cfr. la citazione di cui alla nota 110.

[42] Cfr. AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio [...]*, "Certificasi che dai riscontri fatti [...]", 20 XII 1825, G. Lami?.

[43] ADPt, Parrocchia di S. Giovanni Fuorcivitas, XIII, Stati delle anime, 29, 1811-1818, p. 368, 1817, n. 162.

[44] Cfr. *ibidem*.

[45] Cfr. ADPt, Parrocchia di San Vitale, CVIII, Stati delle anime, 46, 1816-1829, cc.n.nn., 1816, n. 216.

[46] Cfr. Ivi, cc.n.nn., 1817, n. 216.

[47] Cfr. rispettivamente ADPt, Parrocchia di San Vitale, CVIII, Stati delle anime, 46, 1816-1829, cc.n.nn., 1818, n. 11 e ivi, cc.n.nn., 1819, n. 13. Quella dei Gamberai era una famiglia di noti capimastri, dalla quale sarebbero usciti altrettanto noti ingegneri, mentre il palazzo di San Gregorio, che apparteneva ai Puccini, sarebbe stato divenuto, in virtù del lascito testamentario dell'ultimo di questa famiglia, il celebre Niccolò, la nuova sede dell'Orfanotrofio di Pistoia.

[48] Cfr., nell'ordine relativamente ai detti tre anni, *ivi*, cc.n.nn., 1818, n. 199, *ivi*, cc.n.nn., 1819, n. 205 e *ivi*, cc.n.nn., 1820, n. 219.

[49] AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio [...]*, "Comparve citato in questa

Comparve citato in questa Curia Vesc[ovi]le, ed avanti all'I[llustrissi]mo R[everendissi]mo Sig[nor]e Vic[ari]o Gen[era]le, assistito dai Sig[no]ri Consultori Re[everendissi]mo Sig[nor]e Can[oni]co Arcip[re]te Angiolo Cecconi, ed Ecc[ellentissi]mo Sig[nor] Dott[or] Bartolomeo Venturi Priore della Ch[ies]a dello Spirito S[ant]o di Pistoja[50]

dà conto, precisando che il primo dei tre personaggi indicato solo con la carica e di cui si dirà più avanti, si chiamava Sebastiano Maggi, da parte di chi fosse condotto l'appena ricordato interrogatorio fatto, come è specificato immediatamente dopo, al "Molto Rev[eren]d[o] Sig[nor] Don Gio[vanni] Batt[ist]a Allegri Paroco della Ch[ies]a di S. Pantaleone all'Ombrone Diocesi Pistojese"[51], il quale, nella risposta ad una successiva domanda in cui riferiva della qualifica appena detta precisava "Io hò 41 Anno incirca"[52]. Richiesto immediatamente dopo se conoscesse "il Sig[nor] Gius[eppe] Napoleone Franceschi figlio d[e]l fù Sig[nor] General Gio[van] Bat[tis]ta"[53] e poi ancora da quanto tempo rispondeva alla prima domanda:

lo conosco p[er]che è mio Popolano, domiciliato nella sua Villa di Monte Buono nel Circondario della mia Parrocchia"[54] e alla seconda "È molto tempo che jo lo conosco, ma poi dal 1821 a q[ues]ta parte ha dimorato continuam[ente] nella mia Parrocchia, ed jo fin d'allora l'ho descritto nel Libro dello Stato dell'Anime[55],

come in effetti, a meno di quel primo anno 1821, si riscontra fino all'anno 1826. È qui il caso di segnalare, notando che il parroco anteponeva a Napoleone il nome Giuseppe, che, come si vedrà nel prosieguo del racconto, le due forme, o anche i due nomi singolarmente, erano indifferentemente usati; per la precisione, come si riscontra in due documenti ufficiali ricordati in questo scritto, il Franceschi di nomi ne aveva quattro, così lì nell'ordine segnati: "Napoleone-Carlo-Giuseppe-Maria"[56].

Riprendendo l'interrogatorio del parroco, dopo avergli chiesto se il giovane Franceschi avesse soddisfatto il precetto pasquale, i tre passavano a domandargli se avesse conosciuto la ragazza, da loro definita "una certa Maria Figlia di Ang[iol]o Marraccini, che dicesi Diocesana Pesciatina"[57], in tal modo dando notizia della paternità e, piuttosto genericamente, del luogo di provenienza, che era quella sera con lui. Così rispondendo:

La conosco p[er]che nel 1823 o 1824 avendola trovata nella d[ett]a Villa d[e]l Sig[nor]e Franceschi La descrissi nel Libro dello Stato d[e]ll'Anime e sodisfece al Precetto Pasquale, come pure quest'Anno presente, ha sodisfatto al Precetto Pasquale, e dipoi glie-

Curia […]", 20 VIII 1825, G.B. Allegri.

50 *Ibidem*.

51 *Ibidem*.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*.

54 *Ibidem*.

55 *Ibidem*.

56 Cfr. il passo riportato alla nota 191; con questo nome nella sua interezza è indicato anche nell'altro documento di cui alla successiva nota 192.

57 AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio […]*, "Comparve citato in questa Curia […]", 20 VIII 1825, G.B. Allegri.

ne feci un attestato p[er]che lo presentasse al Suo Par[roc]o di Montecatini, non essendo piu decritta allo Stato d[e]ll'Anime della mia Ch[ies]a giacche ove non ci faceva piu la sua dimora[58],

forniva la notizia di una sua avvenuta residenza nella parrocchia di San Pantaleo: cosa questa, come si vedrà dalle altre testimonianze, rispondente al vero, mentre non risulta invece la sua registrazione nello stato delle anime nella villa di Montebuono[59]; poi richiesto anche "d[e]ll'opinione d[e]l Popolo, circa la conversazione di d[ett]o Sig[nor]e Franceschi con d[ett]a Fanciulla"[60] e aver dichiarato che essa "non era favorevolissima", ancora rispondendo ad altra domanda, e cioè "Se durante la pratica di d[ett]a Fanciulla con il d[ett]o Sig[nor]e Franceschi, vi fù alcun tempo che Essa se ne allontanasse, e p[er] qual motivo"[61]:

Se ne allontanò, p[er] che nel Mese di Maggio, o di Giugno salvo, fù esiliata da q[ues]to Commissariato, p[er] Ordine d[e]l Tribunale; dopo pochi giorni d[e]l di Lei Esilio, tornò richiamata dalla Madre d[e]l Sig Giuseppe, e si trattenne in d[etta] Villa altri 8 o 10 giorni[62]

egli indicava indirettamente a quale epoca, almeno, risalisse la relazione.

Dopo alcune domande riguardanti la giovane protagonista, con il Franceschi, di quel matrimonio a sorpresa, o clandestino, come si è soliti chiamare un tal genere di evento[63], sulle quali si tornerà più avanti, veniva chiesto all'Allegri "Chi fosse presente a questo Congresso"[64]; elencando egli nella sua risposta quattro persone, e cioè il curato della confinante parrocchia di San Piero in Vincio, Carlo Melani, due parrocchiani di quest'ultimo, e cioè Umiliano e Cesare Marini, padre e figlio, fornaciai, e il fattore di una vicina proprietà posta anch'essa nella parrocchia di San Pantaleo, Domenico Rossi[65], dava conto di coloro che del detto matrimonio erano stati i testimoni. Alla domanda fattagli subito di seguito riguardo al motivo di quella sua partecipazione egli, dopo aver risposto di essere stato mandato a chiamare da Carlo Capecchi contadino del Franceschi, senza che questi, richiesto della cosa, gli avesse saputo dire la ragione della convocazione, facendo riferimento al padrone di casa, descriveva il suo arrivo alla villa in questi termini:

Una Sua Serva mi disse che passassi in Sala, ove trovai Cesare Marini che p[er] altra porta entrava nella med[esim]a Sala, e di poi la med[esim]a Serva, cioè Dorotea Capecchi, disse

58 *Ibidem*.

59 Cfr. in proposito i fascicoli degli stati delle anime relativi a quegli anni in AVPt, Duplicati, San Pantaleo 110.

60 AVPt, III, R, 75, 11, Processo per la validità del matrimonio […], "Comparve citato in questa Curia […]", 20 VIII 1825, G.B. Allegri.

61 *Ibidem*.

62 *Ibidem*.

63 Il secondo dei modi usati è da collegarsi a quel genere di matrimoni ai cui aspetti negativi, come si dirà più avanti (cfr. il testo di cui alle note 150 e 151), le disposizioni del Concilio di Trento invocate da Napoleone Giuseppe intendevano porre rimedio. Il primo, indicato anche durante il processo con alcune varianti nella preposizione, è riferito al fatto di non essere il parroco preventivamente avvisato dell'intenzione degli sposi.

64 AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio […]*, "Comparve citato in questa Curia […]", 20 VIII 1825, G.B. Allegri.

65 Cfr. *Ibidem*.

all'uno, ed all'altro che si passasse in altro Salotto contiguo alla Sala, ove trovai Umiliano Marini, e Domenico Rossi, e quasi nell'atto stesso sopraggiunse il Cur[at]o Melani[66],

senza che da queste sue parole potesse stabilirsi di quale delle tre sale affacciantisi sul salone si trattasse.

Subito dopo, alla richiesta se il Franceschi si fosse presentato solo o con la ragazza, rispondeva con le parole con le quali si è iniziato questo racconto. E ulteriormente richiesto riguardo alle reazioni ad esse da parte sua e dei convenuti egli rispondeva ancora:

Disapprovai con calore la sua condotta, e la sua maniera di procedere in tal fatto, gli feci dei rimproveri, che era un'impulitezza essersi servito della mia presenza e di t[ut]ti gli altri p[er] fare un'Atto che era illecito, e di cui si sarebbe pentito, dissi di più, che la mattina veniente avrei fatto il rapporto al mio Superiore Ecc[el]l[entissi]mo, e che di più Esso avrebbe incontrato delle inquietudini presso il Governo, ma Esso non attendeva ragione, e che non faceva altro che profittare di quello che li concedeva il Concilio di Trento, presentandoci inclusive il Libro d[e]l Canonista Cantini, e t[ut]ti gli altri, disapprovarono l'Atto fatto[67].

Non risulta dai successivi interrogatori che la disapprovazione di "t[ut]ti gli altri" avesse conseguenza alcuna; egli dopo aver detto che si era ancora trattenuto un decina di minuti, dopo di che era rientrato da solo alla propria abitazione[68], probabilmente proprio "la mattina veniente", e comunque certamente nel corso di quella giornata risultando esso alla data del 13 agosto consegnato[69], provvide a fare il promesso rapporto al "Superiore Ecc[el]l[entissi]mo", cioè il vescovo di Pistoia e Prato Francesco Toli, che consisteva in una essenziale relazione del fatto intervenuto la sera del giorno precedente e le circostanze in cui si era svolto.

È il caso qui di precisare che quell'interrogatorio del parroco Allegri era avvenuto facendo seguito alla determinazione presa dal vicario generale dell'appena ricordato vescovo il successivo giorno 16 agosto. Dopo avere, come in tutti gli altri documenti ufficiali, premesso il suo nome e per esteso tutti i titoli, e cioè

Sebastiano Maggi G[ran] C[ancelliere] [,] Nobile Livornese, Proposto della Insigne Chiesa Cattedrale di S. Zeno della Città di Pistoja, e dell'Ill[ustrissi]mo, e Rev[erendissi]mo Monsignor Francesco Toli, Per La Grazia di Dio, e della Santa Sede Apostolica Vescovo di Pistoja, e Prato ec. in detta Città, e Diocesi di Pistoja Vicario, e Luogo-Tenente Generale[70],

riportata per esteso la denuncia fatta al vescovo dall'Allegri, egli dichiarava:

Ci siamo determinati in seguito di essere a Noi rimessa La Denunzia med[esim]a sottoporla all'esame, e decisione di un Giudizio Sommario; e perciò commettiamo, ai Ministri della Nostra Curia di procedere serv[atis] serv[andis] all'esame dei Testimonj, e dei Contraenti, e di qualunque altra persona occorra da farsi, o avanti di Noi, o alla presenza d[e]l

66 *Ibidem*.
67 *Ibidem*.
68 Cfr. *ibidem*.
69 Cfr. ivi, "Ill[ustrissi]mo, e Rev[eren]d[issi]mo Monsignor Vescovo […]", 13 VIII 1825, G.B. Allegri.
70 Ivi, "Sebastiano Maggi G[ran] C[ancelliere] Nobile […]", 16 VIII 1825, S. Maggi.

Re[veremdissi]mo Sig[no]re Can[oni]co Arciprete Angielo Cecconi, e dell'Ecc[ellentissi]mo Sig[nor] Dott[or] Bartolomeo Venturi, che per la presente Causa elegghiamo in Nostri Consultori, e Assessori in tutta la prosecuz[ione] della Causa. Riservando però a Noi di decidere, e sentenziare in definitiva sopra gli appresso dubbi cioè

1° Se costi, o nò della validità del Matrimonio nel caso di cui si tratta, o possa risolversi in una promessa di futuro Matrimonio.

2° Se sia Luogo ad alcune pene, e a quali, tanto spirituali, che ecclesiastiche, contro il Par[ro]co e Testimonj, che furono presenti a d[ett]o valido, o non valido Matrimonio: e sopra qualunque altro dubbio, o incidente insorger potesse nel corso della presente Causa.

Incarichiamo poi i Ministri della pred[ett]a Nostra Curia, a redigere tutti gli Atti di d[ett]o Giudizio fino alla Sentenza inclusive, e sua finale esecuzione, sotto la direzione di d[ett]i Sig[no]ri Consultori, e del Nostro primo Cancelliere[71].

Quest'ultimo, che sottoscriveva con il Maggi l'atto, era l' avvocato Carlo Peruzzi[72].

La convocazione dell'Allegri per l'interrogatorio era avvenuta per il tramite del Commissario Regio Agostino Fantoni il quale il giorno stesso dell'interrogatorio scriveva in proposito al Maggi:

fino dal giorno scorso, secondando le premure contenute nella di Lei Ministeriale del giorno Med[esim]o, furono immediatamente dati gli ordini opportuni per l'oggetto della pronta consegna al suo destino per mezzo d'un cursore, della citazione che mi accompagnò per il Parroco di S. Pantaleo[73],

aggiungendo altresì di seguito:

Le do parte nell'istesso tempo come per la compilazione del Processo, che si và facendo in questa Cancelleria Criminale per il noto Matrimonio per sorpresa, ho fatto racchiudere in questa Fortezza il Sig[nor]e Barone Giuseppe Napoleone Franceschi, e in una stanza presso il Conservatorio delle Monache del Ceppo, la nota Maria Marraccini di Montecatini[74].

Due giorni dopo l'interrogatorio del parroco fu la volta di quello di "Domenico del fù Antonio Rossi di S. Pantaleo Agente dei Sig[no]ri Pupilli Figli del fù Sig[nor] Amerigo Cellesi"[75] ad essere sentito su quanto avvenuto nella villa di Montebuono la sera del 12 agosto. Alla scontata domanda relativa alla sua conoscenza del Franceschi, del quale era più vecchio di una ventina di anni,

71 *Ibidem*.

72 Cfr. *ibidem*.

73 Ivi, *Sig[nor] Vicario Generale della Curia Vescovile Pistoja*, 20 VIII 1825, A. Fantoni.

74 *Ibidem*. Riguardo alle accennate monache così Giuseppe Tigri con concisione e chiarezza dà conto della loro sede e della loro fondamentale occupazione in questi termini: "CHIESA E MONASTERO DI S. MARIA DELLE GRAZIE, O DEL LETTO. È contigua all'Ospedale del Ceppo, e appartiene al Convento di Oblate che prestan servigio in detto Spedale" (Tigri 1853, p. 245). Questa primaria funzione era stata loro assegnata con la riorganizzazione degli enti di assistenza operata dal granduca Pietro Leopoldo nel penultimo decennio del Settecento. Le monache, come si è visto, qui indicate con il nome dell'ospedale, lo erano anche con la seconda designazione della chiesa derivante dal fatto di esser conservato all'interno di questa un letto oggetto di un evento miracoloso (cfr. la citazione di cui alla nota 179).

75 AVPt, III, R, 75, 11, Processo per la validità del matrimonio […], "Comparve citato in questa Curia […]", 22 VIII 1825, D. Rossi.

dichiarava di conoscerlo per essere "stato anche suo Fattore"[76], precisando poi, a seguito di altra domanda relativa alla frequentazione della villa di Montebuono, riferendosi a questo suo incarico, di avervi addirittura risieduto: "Non solamente la frequentavo, ma fino al Mese di Aprile d[e]l decorso Anno 1824 abitavo continuam[ente] in d[ett]a Villa in qualità di Fattore"[77]. Poi richiesto da quanto tempo durasse la conoscenza del figlio del generale e quale fosse stata da allora in poi la sua dimora rispondeva: "Io conosco il d[ett]o Sig[nor] Gius[eppe] Napoleone dal 1813 in quà, e da quel tempo in poi ha sempre dimorato nella sua Villa di Monte Buono situata nel Popolo di S. Pantaleo all'Ombrone"[78], non essendo riguardo a questo secondo punto il Rossi preciso per essere, come si è visto, fino alla fine del decennio in cui la conoscenza era avvenuta la residenza del giovane documentata altrove, intendendo tuttavia probabilmente il Rossi medesimo riferirsi per tali periodi a soggiorni brevi o villeggiature[79].

Ad altra domanda ancora relativa alla loro frequentazione, poi, il fattore rispondeva, lasciato il suo incarico a Montebuono, di avere con il giovane Franceschi, "sempre continuato a conversare insieme, barattandoci scambievolmente le visite, giacche abitavo jo in una Villa denominata il Paradiso dei S[ignor]i Franchini, ero molto vicino a quella di Monte Buono"[80], facendo ciò supporre che, come in effetti era e si vedrà meglio più avanti, superate le differenze dovute alle diverse condizioni sociali e anche all'età, tra loro si fosse stabilito un rapporto di amicizia, forse anche da parte del più giovane, quasi un affetto filiale.

Richiesto dagli inquirenti se conoscesse la giovane Maria Marraccini, col rispondere: "Sì Sig[nore] La conosco benissimo, poiche è stata a mio tempo in d[ett]a Villa di Monte Buono, tenendo ivi Scuola di Cappelli"[81] dava a vedere quale fosse il motivo dell'accennata dal parroco Allegri lunga presenza a Montebuono della ragazza, esplicitata nella domanda successiva al Rossi riguardo all'"opinione che si teneva nel Popolo di S. Pantaleo, circa la coabitazione, e pratica di d[ett]a Maestrina con il Sig[nor] Gius[eppe]. Franceschi"[82] che lascia intendere come la relazione tra i due non fosse poi tenuta dagli stessi tanto nascosta e anche il Rossi poi rispondendo: "Per quanto potessi intendere, l'opinione non era presso tutti favorevole, cioè che fra essi vi potesse essere qualche segreta intelligenza"[83] lasciava intendere che la cosa fosse risaputa.

---

[76] *Ibidem*; Domenico Rossi, allora ventinovenne, è registrato come fattore già nel 1814 (cfr. AVPt, Duplicati, San Pantaleo 110, *Duplicato dello Stato dell'Anime della Ch[ies]a di S. Pantaleo, fatto da me infrascritto questo di 28 Marzo 1814 in occasione di dare L'Acqua S[ant]a alle Case*, cc.n.nn., s.n. fra 39 e 40.

[77] AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio […]*, "Comparve citato in questa Curia […]", 22 VIII 1825, D. Rossi.

[78] *Ibidem*.

[79] Negli stati delle anime di San Pantaleo di quegli anni Napoleone Giuseppe non è mai registrato: cfr. in proposito i fascicoli di ciascuno dei detti anni conservati in AVPt, Duplicati, San Pantaleo 110.

[80] AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio […]*, "Comparve citato in questa Curia […]", 22 VIII 1825, D. Rossi.

[81] *Ibidem*.

[82] *Ibidem*.

[83] *Ibidem;* Domenico Rossi allora ventinovenne è registrato come fattore già nel 1814 (cfr. AVPt, Duplicati, San Pantaleo 110, *Duplicato dello Stato dell'Anime della Ch[ies]a di S. Pantaleo fatto da me infrascritto questo di 28 Marzo 1814 in occasione di dare L'acqua Santa alle Case,* cc.n.nn., s.n. fra 39 e 40.

Lo stesso Rossi subito dopo rispondendo alla domanda relativa alla durata del soggiorno della ragazza a Montebuono:

> Vi abitò p[er] circa 8 mesi, quando circa il Genn[ai]o 1824 per Ordine d[e]lla Sig[no]ra Baronessa Franceschi allora mia Padrona, jo la Licenziai, ed Essa partì. Nell'Inverno passato però, fù richiamata in qualità di Maestra di Cappelli, non so precisamente se richiamata dalla Sig[no]ra Baronessa, o da d[ett]o Sig[nor]e Napoleone, e circa a un mese fa fù di nuovo Licenziata, o sivvero se ne partì[84],

confermava quanto già detto dal parroco.

Vale la pena riportare poi per esteso la descrizione dell'atto centrale della serata fatta dal Rossi; già riferito con le parole dell'appena detto parroco e con queste sostanzialmente coincidente, vi si nota una maggiore serenità. Così diceva il Rossi partendo dall'antefatto:

> Io non mi rammento se fosse la sera d[e]l di 11 o 12 d[e]l corr[ent]e mese, che un servitore d[e]l Sig[nor] Gius[eppe] Napoleone soprannominato Pontremoli, né sò il nome, ne il casato, mi venne a trovare alla Villa d[e]l Paradiso, e mi disse se li facevo il piacere di andare a Monte Buono, che il suo Padrone mi voleva vedere, ed essendo circa ore 23 e ¾ jo andai subito da d[ett]o Sig[nor]e ed entrato nella Villa di MonteBuono lo incontrai sopra una Scala che conduce al s[econ]do Piano di d[ett]a Villa, e jo disse passate in Salotto, aspettate un momento che adesso adesso [*sic*] vengo. Ed entrato jo in d[ett]o Salotto, ove non trovai Persona alcuna, quasi subito ivi comparve Umiliano Marini indi a poco comparve il Sig[nor]e Curato di S. Pantaleo in compagnia di Cesare Marini Figlio di d[ett]o Umiliano Marini, e quasi subito sopraggiunse ancora il Sig[nor] Curato di S. Piero in Vincio. Indi si presentò il d[ett]o Sig[nor] Gius[epp]e con d[ett]a Maria Marraccini, e fermandosi ambedue sulla porta p[er] la quale si eran presentati, salutò tutti, e disse: Signori non li imagineranno il motivo p[er] cui gli ho mandati a chiamare, ma gliene dirò jo questa è una certa Maria Marraccini di Monte Catini, la quale è stata qui qualche mese in qualità di Maestra da Cappelli e che a me piace, onde intendo farmene mia Sposa, siete contenta Maria di prendermi p[er] Vostro Sposo? Sì Sig[nor]e rispose d[ett]a M[ari]a ed io son contentissimo suggiunse Lui di prendervi p[er] mia Sposa. Signori Testimoni hanno sentito? Tutto q[ues]to discorso fù diretto principalmente al Par[ro]co di S. Pantaleo, a Cui anche il d[ett]o Sig[nor] Gius[epp]e disse Sig[nor] Curato son Crisiano anch'io, e mi rimetto a ciò che richiede La Chiesa basta che questa sia la mia Sposa[85].

Secondo la testimonianza successiva, l'affermazione "son Cristiano"[86] fatta "mostrando un libro"[87] e dicendo "sò quello che dice il Concilio di Trento, e son

[84] AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio […], "Comparve citato in questa Curia […]"*, 22 VIII 1825, D. Rossi.

[85] *Ibidem*. Come si vede, riferendo dell'ora in cui fu mandato a chiamare, il Rossi usava per indicarla l'antico, ma sempre in uso sistema italiano del conteggio dei diversi momenti della giornata, di cui si è in precedenza detto (cfr. la nota 21). Allo stesso modo, come si vedrà, si sarebbe comportato Napoleone Giuseppe (cfr. la citazione di cui alla nota 117), mentre Umiliano Marini poco più tardi dicendo "la sera d[e]l di 12 del corr[ent]e mese poco prima d[e]ll' AveMaria d[e]lla sera venne da me Carlo Capecchi Contadino di d[ett]o Sig[nor] Franceschi, e mi disse, che il Suo Padrone mi voleva vedere" (ivi, "Comparve citato in questa Curia […], 22 VIII 1825, U. Marini) faceva riferimento, anzichè all'ora, al termine della giornata.

[86] *Ibidem*.

[87] *Ibidem*.

pronto di venire alla Chiesa p[er] fare quanto occorre"[88] era stata fatta non così immediatamente di seguito, ma, secondo la medesima testimonianza, "dopo poi essendosi incollerito il Sig[nor] Curato Allegri d[e]lla sorpresa che diceva, che gli avevano fatta"[89], come del resto lo stesso curato Allegri aveva riferito. Questo nuovo testimone era "Umiliano d[e]l fù Fran[ces]co Marini d[e]l Popolo di S. Pierino in Vincio, Fornaciajo"[90], che interrogato lo stesso 22 agosto, riguardo alla conoscenza del Franceschi aveva dichiarato:

Sì Sig[nor]e poiche abitando egli da più anni nella sua Villa d[ett]a di MonteBuono nel Popolo di S. Pantaleone assai vicino alla mia Casa, e p[er]che lì ho servito più volte di Materiali p[er] Muramenti, ed anche chiamato p[er] testimoniare in più tempi, a diverse pubbliche, e private Scritture, ho avuto diverse occasioni di trattarlo[91].

Come appena sopra accennato, il Marini era titolare di una antica e rinomata fornace adiacente alla sua casa, posta subito di fronte, al di là della via Lucchese, alla strada pubblica che portava, e tuttora porta, alla villa di Montebuono. L'abitazione del Marini, pur essendo in altra parrocchia facendo la detta via Lucchese da confine tra quella di San Piero in Vincio e quella di San Pantaleo, era distante poche centinaia di metri dalla villa. All'epoca il Marini era vicino ai sessantasei anni[92], il figlio Cesare che aveva anch'egli partecipato all'evento, allora ventottenne come in effetti si evince dall'atto di battesimo dal quale risulta essere appunto nato il 9 giugno 1797[93] per quanto nella sua deposizione avesse invece dichiarato di avere "26 Anni in c[ir]ca"[94], era il terzogenito di otto, fra maschi e femmine[95]. È, per inciso, il caso di ricordare tra i primi Serafino, di Cesare più giovane di due anni[96], che, presi gli ordini religiosi e cambiato il nome in Angelico, sarebbe divenuto il ben noto predicatore e fervente patriota, nonché della poetessa irlandese Louisa Grace che, presa nel 1841 stabile dimora a Pistoia, partecipò entusiasticamente alle vicende risorgimentali italiane, "quasi un secondo padre"[97].

88 *Ibidem*.

89 *Ibidem*.

90 *Ibidem*.

91 *Ibidem*.

92 Cfr. AVPt, Battezzati della Cattedrale, II B 46r, dal 1759 al 1761, c. 14r, n. 106, 28 IX 1759: nato il giorno precedente al battesimo, quindi il 27 settembre 1759, gli erano stati imposti i nomi di "Giuseppe, M[ari]a, Michele, e Rom[olo]", nome quest'ultimo che per antica consuetudine veniva dato, declinato ovviamente al maschile o al femminile, a tutti i bambini e bambine pistoiesi. Per una ignota ragione, come del resto talora avveniva all'epoca, era sempre però stato chiamato Umiliano; che però si trattasse proprio di lui è dimostrato dai nomi lì riportati del padre, "Fran[ces]co di Dom[eni]co" e della madre, "Lucia di Gio[vanni] Giulio Querci" coincidenti con quelli annotati nello stato delle anime del 1819: "Umililano del q[uondam] Francesco Marini, e Lucia Querci" (ADPt, Parrocchia di San Piero in Vincio, IC, Stati delle anime, 15, 1813-1833, cc.n.nn., 1819, n. 105).

93 Cfr. AVPt, Battezzati della Cattedrale, II B 60r, dal 1797 al 1801, c. 5v, n. 60, 9 VI 1797, da cui peraltro risulta anche che il suo nome completo era "Antonio Cesare Romolo".

94 AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio […]*, "Comparve citato in questa Curia […]", 22 VIII 1825, C. Marini.

95 Cfr. ADPt), Parrocchia di San Piero in Vincio, IC, Stati delle anime, 15, 1813-1833, cc.n.nn., 1815, n. 110.

96 Cfr. *ibidem*.

97 Billi 1996, p. 56, che prosegue ricordando che "Sir William Grace […] in punto di morte

Richiesto anche lui riguardo alla conoscenza della Marraccini, il Marini dichiarava di "averla veduta qualche volta in d[etta] Villa di Montebuono, e faceva la Maestra di Cappelli di Paglia"[98], ma di non sapere niente a riguardo del fatto se fra lei e il giovane Napoleone fosse "passata qualche amorevole corrispondenza"[99], per poi riferire dell'episodio centrale della serata nei termini già riportati.

Di seguito, nel medesimo giorno sarebbe stato interrogato il poco sopra ricordato figlio di lui Cesare; la sua deposizione, del tutto coerente alle altre, non aggiungeva niente di particolarmente rilevante[100].

All'interrogatorio del quarto, ed ultimo, testimone, Carlo Melani parroco di San Piero in Vincio "di Anni quaranta, o quarantuno Circa"[101] si sarebbe provveduto solo il 9 settembre successivo "Attesa L'assenza da q[ues]ta Diocesi"[102] per essere stato "a Livorno a prendere i bagni, e tornato nel giorno di jeri l'altro"[103].

Già dal 29 agosto era stato interrogato presso la fortezza nella quale era detenuto ormai, come si è visto, il protagonista principale della vicenda.

Richiesto di fornire il proprio nome si dichiarava "Napoleone Giuseppe figlio d[e]l fù Sig[nor] Cav[alier]e Gene[ra]le Gio: Batta de' Franceschi e d[e]lla Sig[no]ra Maria Clorinda Guasco"[104] e successivamente, riguardo alla sua età, rispondendo: "Ho Anni 21 e Mesi 7"[105], dava a vedere di essere nato sul finire del gennaio 1804[106] e poi, riguardo al luogo di nascita, dichiarava ancora: "Son nato in Aquisgrana, ed ivi fui battezzato non sapendo però in qual Chiesa"[107], precisando altresì: "quando nacqui mio Padre, e mia Madre si ritrovavano colà accidentalmente"[108].

Affermava poi rispondendo in maniera esaustiva e, per quanto riguarda l'esattezza, alla luce dei documenti prima riportati, assai precisa, ad altre due domande successive:

> Per quanto jo mi ricordo l'epoca più remota che si presenta alla mia memoria, è allorche mi ritrovai condotto dalla mia Sig[no]ra Madre a Pisa in Toscana, verso la fine d[e]l 1809. Successivamente con d[ett]a Sig[no]ra Madre passai a Siena, e quivi trattenendomi poche Stagioni passai a Livorno. Ivi dimorai dalla metà d[e]l 1810.in circa fino agli ultimi mesi d[e]l 1812 Passai poi a Pistoja, o nel Pistojese, e segnatamente alla Villa di Monte Buono, ove dai miei Genitori fu fissata la dimora d[e]lla mia Famiglia fin a t[ut]to l'Anno 1813 incirca[109]

proprio al religioso aveva affidato la figlia amatissima" (*ibidem*); ancora poi in proposito è stato scritto: "Il trasferimento [di Louisa] a Pistoia fu certamente proposto da padre Angelico, che sentendosi responsabile della fanciulla, la condusse là dove era la sua patria" (Camarlinghi 1996, p. 14).

98 AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio […]*, "Comparve citato in questa Curia […]", 22 VIII 1825, U. Marini.

99 *Ibidem*.

100 Cfr. *ibidem*.

101 Ivi, "Comparve citato in questa Curia […]", 9 IX 1825, C. Melani.

102 *Ibidem*.

103 *Ibidem*.

104 Ivi, "In Seguito d[e]lla Commissione ingiunta […]", 29 VIII 1825, N.G. Franceschi.

105 *Ibidem*.

106 Come già ricordato, nell'albero genealogico di cui alla nota 10 come anno di nascita, con tutta evidenza erroneamente, è indicato il 1805.

107 AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio […]*, "In Seguito d[e]lla Commissione ingiunta […]", 29 VIII 1825, N.G. Franceschi.

108 *Ibidem*.

109 *Ibidem*.

e ancora:

dal 1813 in poi jo costituito sotto l'obbedienza della mia Sig[no]ra Madre, mi trattenni in Pistoja con Essa fino al 1815 in circa abitando in una Casa di proprietà dei Sig[no]ri Franchini, in Cura di S. Gio[vanni] fuor Civitas. Quindi in Campagna, e a Monte Buono, e al Poggio alla Guardia, abitando nelle Ville appartenenti alla mia Famiglia, e poste nella Diocesi Pistojese. Nel 1816 fui alternativam[vamente] a Pistoja, e a Firenze. Nel 1817 tornai in Pistoja stabilmente, dimorando nella Casa Bacci nella pred[etta] Parrocchia di S. Gio[vanni] f[uor] C[ivitas] Quindi entrai in Collegio in Pistoja, e mi vi trattenni, p[er] i miei studi, fino al 7bre d[e]l 1820. Tornai a Monte Buono, e mi rassegnai all'apertura degli Studi nell'Università di Pisa, ma non vi mi portai fino al Mese di Febbrajo, così richiedendo i miei interessi, giacche fin di quel tempo la Sig[nor]a Madre era passata alle seconde Nozze. Nel Giugno successivo tornai a MonteBuono luogo che fin da quell'epoca jo fissai p[er] mio domicilio. All'apertura degli Studi di Pisa vi feci ritorno, ma mi fu giocoforza il ritornare a MonteBuono, poco confacendosi quell'aria al mio temperamento, un Mese dopo. Da quell'epoca in poi fino al presente non mi sono assentato dal citato a Monte Buono, che p[er] giorni, e quindi negli Atti Civili l'ho riguardato come mio domicilio[110].

L'inciso relativo al ritardato trasferimento a Pisa, nella sua essenzialità, pare adombrare una sua avversione a quelle "seconde Nozze" della madre, che dovevano aver avuto quindi luogo tra la fine del 1819 e l'inizio dell'anno successivo, se messo in relazione con quanto diceva il giovane Napoleone Giuseppe riguardo alla cura dei propri "interessi".

Così rispondendo riguardo a eventuali promesse di matrimonio da lui o a lui fatte:

Io non ho promesso ad alcuna Donna, ne ho avuto promesse da Donne, di Matrimonio, recentemente soltanto, e segnatamente nei primi del presente mese, proposi alla Maria Marraccini figlia Angiolo Marraccini Agricoltore possidente, originario, e domiciliato nella Propositura di Montecatini Diocesi di Pescia, di unirmi con Essa in Matrimonio, quando Essa acconsentisse, e nel seguente modo così portandolo le mie circostanze in proposito de' rapporti sociali, cioè con andare dal di Lei Proposto di MonteCatini, e quindi alla presenza di due Testimonj significargli che fin da quel momento ci riguardavamo come Moglie, e Marito[111],

oltre a conferire al padre della ragazza la qualifica di "Agricoltore Possidente" che, come si vedrà fa poco la stessa avrebbe smentito riguardo alla seconda condizione, dà a vedere l'intendimento, già all'inizio di agosto, di procedere in quella forma che avrebbe poi messo in atto, dopo aver responsabilmente, con queste sue parole, avvertito la ragazza che ella avrebbe dovuto "aspettarsi a de' forti dispiaceri p[er] parte de' miei congiunti, e segnatam[ente] di mia Sig[nor]a Madre"[112], la stessa al proposito gli aveva risposto "tale e tanto essere l'amore riconoscente che Essa p[er] me nutriva, che di buon' animo si inanzi, da farli di buon' animo soffrire qualunque peripezia a mio riguardo"[113].

[110] *Ibidem*. Della permanenza a Pisa per gli studi universitari nell'anno 1821 è dato conto anche nel certificato del parroco della chiesa di San Frediano dove è detto che in quell'anno era stato da lui annotato, unitamente al fratello Luciano, nel registro dello stato delle anime: cfr. ivi, A di primo Decembre 1825. Certificasi […], 1 XII 1825, G. Pacini.

[111] Ivi, "In Seguito d[e]lla Commissione ingiunta […]", 29 VIII 1825, N.G. Franceschi.

[112] *Ibidem*.

[113] *Ibidem*.

Con stupore si apprende dallo stesso Napoleone nel rispondere ai suoi interroganti di ciò che era avvenuto nella mattinata del 12 agosto 1825: quel rocambolesco matrimonio che era andato in porto la sera di quello stesso giorno era già stato tentato, senza successo, davanti al proposto di Montecatini. Raccontava infatti agli interroganti al riguardo il giovane:

> Mi portai infatti colla d[ett]a Fanciulla dal precitato Proposto, e fatti p[er] convenienza in AntiCamera trattenere i Testimonj, cui non aveva palesate le mie intenzioni, li comunicai esser nostra volontà a motivo de' tempi, e d[e]lle circostanze di unirci in Matrimonio ne' modi che sopra; ed Egli sagacissimamente mi rispose tenendosi sulle generali che avrebbe scritto a mia Madre, e quindi dileguandosi da' nostri occhi in atto di chiamare un tal servo che Ci apprestasse un rinfresco, più non si vidde comparire, essendo quelli che avevo eletti p[er] Testimonj tuttora ignari d[e]l fatto, e nella pred[etta] Anticamera[114].

I due quindi, portando con loro, come avrebbe precisato la ragazza nel suo interrogatorio del giorno successivo, "Pierino Niccoli, e Gianni Ferretti Suoi Contadini"[115], si erano presentati dal proposto di Montecatini, ma questi, senza il clamore con cui don Abbondio nel racconto manzoniano aveva fatto fallire la sorpresa e il matrimonio, operando in modo assai più scaltro aveva raggiunto lo stesso risultato. Il Franceschi così continuava nella sua esposizione: "Vedendo che avevo perso inutilmente il tempo, mi portai subito a MonteBuono unitamente alla nota Giovine partecipandoli che quivi si sarebbe contratto il citato Clandestino Matrimonio"[116], in tal modo dimostrando, nonostante la delusione per quel fallimento che avrebbe fiaccato altri meno determinati, lucidità ed energia non comuni, nel rispondere alla domanda se quella operazione fosse stata volta effettivamente a concludere il matrimonio, ribadendo la sua volontà tornava a riassumere gli accadimenti di quella sera a Montebuono:

> delle mie intenzioni sufficientem[ente] chiare, e palesi parrebbe si dovesse sufficientemente intendere come io mi pensassi, quando tornai a Monte Buono, infatti fatto pregare il M[ol]to Rev[eren]d[o] Sacerd[ote] Sig[nor] D[on] Gio[vanni] Bat[tis]ta Allegri onde compiacesse portarsi da me verso le Ore 23 in circa d[e]l di 12 d[e]l corr[ent]e Mese di Agosto nel qual giorno era stato a MonteCatini come sopra (non consentendo la mie occupazioni che jo da Lui in Persona mi recassi) e quindi invitati p[er] la med[esima] Ora ne' modi che sopra[117],

ripetendo poi lo svolgimento dei fatti, sostanzialmente occorsi anche secondo il suo racconto nei modi precedentemente descritti dal parroco di San Pantaleo e dai testimoni fino ad allora sentiti[118].

Da quali altre "occupazioni" potesse essere preso in quella agitatissima giornata non ci si potrebbe dare ragione, se quella non fosse stata la giustificazione per non ripetere l'errore della mattina portandosi in casa del parroco dove più

[114] *Ibidem*.

[115] Ivi, "In Seguito d[e]lla Commissione ingiunta […]", 30 VIII 1825, B. Venturi e C. Peruzzi per conto di M. Marraccini.

[116] Ivi, "In Seguito d[e]lla Commissione ingiunta […]", 29 VIII 1825, N.G. Franceschi.

[117] *Ibidem*.

[118] Come si è visto, per la sua assenza da Pistoia il parroco di San Piero in Vincio sarebbe stato interrogato il successivo 9 settembre.

facilmente questi, come era avvenuto a Montecatini, potesse in qualche modo sottrarsi all'operazione.

Fu poi richiesto riguardo alla conoscenza di alcune regole riguardanti il matrimonio, sulle quali ci si soffermerà più avanti.

Il giorno seguente, 30 agosto, si procedette all'interrogatorio della giovane: interrotto ad un certo punto per una causa non troppo chiara, fu proseguito il giorno ancora successivo, ultimo del detto mese di agosto. Esso avvenne, premettevano gli interroganti, "al Conservatorio degl'Innocenti di q[ues]ta Città di Pistoia, [...] in una stanza fattaci assegnare dall'Ill[ustrissi]mo Sig[nor]e Commissario de' R[eg]i Spedali riuniti di Pistoja Superiore di d[ett]o Luogo"[119]. Anche dalle sue parole emergono molti ed interessanti particolari di lei, della famiglia e della loro condizione. Dichiarava intanto per iniziare: "Io mi chiamo Maria di Angiolo Marraccini, e d[e]lla Barbera Martinelli, e sono nell'età di Venti Anni compiti p[er] quanto mi pare"[120] e poi: "Son nata, e battezzata a MonteCatini. I miei Genitori non posseggono alcun Fondo, ma son Contadini di Stefano Vitelli di MonteCatini"[121], contraddicendo con quest'ultima affermazione quanto aveva detto in proposito il Franceschi e precisando subito dopo riguardo alla loro attuale dimora "Abitano attualmente in MonteCatini, molto vicini al Poggio alla Guardia"[122]. Dopo avere dato poi con esattezza il luogo di nascita col dire "Io nacqui in un luogo detto Monte a Colle in d[ett]a Cura di MonteCatini"[123], dicendo ancora:

> I miei Genitori hanno più volte variata abitazione, ma sempre dimorato in d[ett]a Cura. Io poi nell'Età di 16 Anni mi trasferii a Livorno presso una mia Zia p[er] nome Pasqua Battini, ove mi trattenni p[er] sette mesi. Di Lì tornai alla mia Casa, e dopo cinque, o sei mesi passai a Monte Buono Villa de' Sig[nor]i Franceschi nel Pistojese, ove sono stata con qualche interruzione però fino al presente tornando di tanto, p[er] qualche mese a Casa mia[124]

riferiva di quella che, probabilmente, avrebbe costituito la svolta della sua vita, potendosi ragionevolmente pensare che quel suo soggiorno livornese fosse avvenuto per imparare l'arte della fabbricazione dei cappelli di paglia che l'avrebbe poi condotta a Montebuono. Domandandole subito di seguito dove e quando avesse avuto luogo il matrimonio e chi fossero stati i presenti, riguardo a questi ultimi elencava i soliti personaggi che già Napoleone e i testimoni a quel punto già interrogati avevano elencato, dopo aver risposto al primo quesito: "Seguì a MonteBuono oggi sono diciotto giorni, mi pare, seguì nella Libreria d[e]lla Villa

---

119 AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio [...]*, "In Seguito d[e]lla Commissione ingiunta [...]", 30 VIII 1825, B. Venturi e C. Peruzzi per conto di M. Marraccini. Come si è visto (cfr. la citazione di cui alla nota 74), la Marraccini era stata rinchiusa "in una Stanza presso il Conservatorio delle Monache del Ceppo", quelle, cioè, che prestavano servizio presso l'omonimo ospedale sul quale il rammentato "Commissario de' R[eg]i Spedali riuniti di Pistoja" aveva giurisdizione.

120 *Ibidem*. È questa l'unica volta che nei documenti del processo compare il nome della madre della ragazza.

121 *Ibidem*.

122 *Ibidem*.

123 *Ibidem*. Monte a Colle è una località collinare a nord-ovest del castello di Montecatini, oggi Montecatini Alto, ancora caratterizzata dalla presenza di sole case sparse.

124 *Ibidem*.

di MonteBuono d[e]l Sig[nor] Giuseppe Franceschi"[125], in tal modo fornendo un particolare da nessuno dei partecipanti all'evento mai indicato con la stessa esattezza, e cioè segnalando dei generici salotti affacciantisi sul salone quello avente la specifica funzione da lei detta, che, senza che ve ne sia certezza assoluta, sembra che fosse quello subito a destra per chi, salita la monumentale scala di accesso, entrava nel detto salone dalla porta principale della villa.

Continuando l'interrogatorio il giorno successivo e richiesta di "quanto tempo fosse che Ella era informata, che il Sig[nor] Giuseppe la voleva sposare"[126], si dilungava in un racconto che lascia esterrefatti riguardo alla sostanziale assenza di garanzie dei naturali diritti delle persone appartenenti a ceti subalterni, coll'arrivare a prendere misure di limitazione della libertà di movimento non precisamente motivate, ma dietro, evidentemente, la semplice richiesta di un potente. Raccontava precisamente:

Io fui p[er] Ordine del Tribunale di Pistoja nel mese di Maggio passato, non ricordandomi il giorno, esiliata dal Territorio Pistojese. poiche essendo stata chiamata p[er] mezzo di un foglietto a portarmi a d[ett]o Tribunale, jo obbedii e dal Cancelliere mi fù detto che jo partissi subito, e che non conversassi più col Sig[nor] Giuseppe. Fin d'allora il d[ett]o Sig[nor] Gius[epp]e non sò come se la pensasse; Ma poi richiamata a MonteBuono p[er] Ordine d[e]lla Sig[nor]a Madre di d[ett]o Sig[nor] Giuseppe, mi trattenni ivi quindici giorni, dopo i quali me ne viegni a Casa mia, ma mi lamentai di non poter girare liberamente nel Pistojese, ed il Sig[nor] Giuseppe p[er] consolarmi mi disse che stassi quieta, che mi avrebbe sposato, e ciò seguì non mi rammento in qual tempo[127].

Da ciò emerge in maniera chiara la spregiudicatezza di Maria Clorinda, combattuta fra la volontà di allontanare la giovane Maria dal figlio e la evidente necessità dell'opera della stessa per completare il lavoro intrapreso e il conseguente per lei lucroso affare.

A questo punto era stato chiesto alla stessa giovane della conoscenza da parte dei suoi genitori delle intenzioni del Franceschi ed ella rispondeva: "Alla Mamma glielo dissi, al Babbo nò p[er]che non era a Casa"[128] e all'ulteriore domanda riguardo a "Cosa dicesse Sua Madre"[129] rispondeva, non potendosi peraltro immaginare quale altro avesse potuto essere il sentimento della madre medesima in una simile fortunata circostanza, in maniera succinta con tre disarmanti parole, e cioè "Che era contenta"[130]. Allo stesso proposito al giovane era stato chiesto se avesse egli provveduto a informare i genitori medesimi ed egli aveva risposto, evidentemente convinto che la cosa comunque non sarebbe loro dispiaciuta affatto:

Non Sig[nor]e credendo così farli una grata sorpresa, tanto più che dalla Giovine erano compiti gli anni 20 e che era a Loro piena notizia, come pure a t[ut]to il Paese di MonteCatini, che jo amassi questa Giovine[131].

125 *Ibidem*.
126 *Ibidem*.
127 *Ibidem*.
128 *Ibidem*.
129 *Ibidem*.
130 *Ibidem*.
131 Ivi, "In Seguito d[e]lla Commissione ingiunta […]", 29 VIII 1825, N.G. Franceschi.

Proseguendo nell'interrogatorio, richiesta poi la ragazza di come avesse avuto per lei inizio la giornata del 12 agosto precisamente in questi termini: "In che modo partì dalla Casa Paterna, e in compagnia di Chi?"[132] ella rispondeva:

Il Sig[nor]e Giuseppe mi mandò a dire che jo andassi alla Sua Villa d[e]l Poggio alla Guardia, ed jo Sola, ma consaputa di mia Madre ci andai. Il d[ett]o Sig[nor] Gius[eppe] mi disse andiamo a MonteCatini, e lì Ci sposeremo[133],

aggiungendo i nomi dei già ricordati testimoni e di seguito, nell'intento forse di rilevare in lei non tanto una coercizione, ma una inconsapevolezza di ciò che stava per avvenire, e cioè "Se questa gita la facesse volentieri, o contra genio, sapendo che cosa andava a fare"[134] mostrando una determinazione che toglieva ogni dubbio, quasi risentita, rispondeva: "Se non ci fossi andata volentieri, non ci sarei andata, anzi ci andai volentierissimo"[135]. Anche lei, poi, ripeteva sostanzialmente la versione delle vicende della giornata data dal Franceschi e, per quanto riguarda la parte serale, anche quelle date dai testimoni. Inoltre, dalla risposta della ragazza all'ultima domanda riguardante il tempo trascorso con il giovane successivamente alla manifestazione del reciproco consenso alla loro unione: "La sera stessa, e la notte si passò insieme in d[ett]a Villa di MonteBuono, e ci separormo al punto che da d[ett]o Sig[nor]e Giuseppe, e altri, fui posta in questo Luogo"[136], che confermava la dichiarazione fatta due giorni prima da Napoleone: "Io ho coabitato con d[ett]a Fanciulla che jo riguardava già divenuta mia Moglie, p[er] circa 24 Ore, e fino al momento che jo ne fui separato"[137] si ha contezza della rapidità con cui le autorità avevano operato dopo la denuncia del parroco Allegri, dovendo essere stati rinchiusi dalle "Monache del Ceppo" l'una, alla fortezza l'altro, come sembra di potersi dedurre da quelle dichiarazioni e da quella in precedenza ricordata del commissario regio Fantoni già nella giornata del 13 agosto o, al più, in quella successiva.

Dopo l'effettuazione, con l'esclusione di quello del prete Melani, di questi interrogatori, con una lettera da Firenze datata 6 settembre 1825 indirizzata, per quanto manchi la specificazione, al vescovo di Pistoia[138], interveniva nella vicenda il secondo marito di Maria Cloinda Guasco, il cavalier Filippo Corboli. Dopo aver premesso: "L'Interessamento, col quale non io soltanto, ma molte Persone di Relazione della Famiglia Franceschi prendono parte al luttuoso Affare d[e]l disgraziato Giovine, Sig[nor]e Giuseppe"[139], passava a lamentare il fatto che si intendesse "escludere l'Intervento a Causa d[e]lla Madre d[e]l rammentato

---

132 Ivi, "In Seguito d[e]lla Commissione ingiunta […]", 30 VIII 1825, B. Venturi e C. Peruzzi per conto di M. Marraccini.

133 *Ibidem*.

134 *Ibidem*.

135 *Ibidem*.

136 *Ibidem*.

137 Ivi, "In Seguito d[e]lla Commissione ingiunta […]", 29 VIII 1825, N.G. Franceschi.

138 Cfr. Ivi, "Ill[ustrissi]mo, e R[e]v[eren]d[issi]mo Monsignore Convinto, […]", 6 IX 1825, F. Corboli Scalandroni.

139 *Ibidem*.

Giovine"[140], chiudeva chiedendo nei termini che seguono che detta esclusione non avesse luogo:

> Nella circostanza pertanto di esservi luogo a sperare, che l'Intervento di Essa non possa essere d'inutile effetto al più ponderato, e savio risultamento d[e]l Giudizio, che sta preparandosi, imploro dalla Giustizia, e Saviezza di V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma, e R[e]v[eren]d[issi]ma, che voglia degnarsi non permettere L'Omissione di tal Diligenza, onde almeno possasi (qualunque sia l'evento) vedere esaurite tutte quelle Premure, che l'Importanza d[e]ll'Affare indicava[141].

Provvedendo a compiere gli atti dovuti per il proseguimento della causa tre giorni più tardi, quindi il 12 settembre, il vicario Sebastiano Maggi "inerendo alle Costituzioni Apostoliche emanate sopra tali materie, e specialmente a quelle promulgate dal Sommo Pontefice Benedetto XIV"[142] passava a nominare nella persona dell'avvocato Niccolò Nervini[143] il difensore del vincolo matrimoniale, figura questa di notevole rilevanza introdotta il 3 novembre 1741 con la bolla Dei Miseratione dall'appena ricordato Sommo Pontefice ad evitare abusi in precedenza commessi in tali cause. Il successivo giorno 13 settembre 1825 lo stesso Maggi, "sentiti i Sig[no]ri Consultori in Causa? Sent[ito] l'Ill[ustrissi]mo Sig[nor] Avv[oca]to Niccolò Nervini Difensore deputato del vincolo del matrim[onio?"[144], con le parole di seguito riportate accoglieva quella preghiera che, fatta in maniera informale dal Corboli, era stata poi rivolta in forma ufficiale dalla Guasco attraverso il suo procuratore Giovanni Maria Bozzi:

> Disse dichiarò, e Decretò essersi dovuta, e doversi ammettere conforme ammesse, ed ammette a causa per ogni sua giusta ragione ed? la mentovata Baronessa Guasco Ved[ov]a Franceschi ne Corboli Madre del Nob[il]e Sig[no]re Napoleone Gius[eppe] Figlio d[e]l fù Sig[nor]e Baron Gen[era]le Gio[van] Batista de Franceschi[145]

Dopo tutto questo, proseguendosi la causa, il 24 dello stesso di settembre Napoleone e Maria, assistiti dal loro procuratore Ferdinando Gamberai si rivolgevano al vescovo e alla curia chiedendo, dopo aver in estrema sintesi ricordato l'evento occorso quasi un mese e mezzo prima che fosse "dichiarata la legittimità, e la validità del Matrimonio come sopra contratto, e nel quale hanno persistito, e persistono, facendo istanza il presente Atto riceversi, ed ammettersi, ed emanarsi

140 *Ibidem*, dove subito di seguito aggiungeva: "Questa esclusione, la quale sembra in qualche collisione con i diritti di quella, penetra d[e]l più vivo cordoglio la Medesima, e aggiunge nuova pena alla profonda amarezza in cui è immersa, tanto più, che i Sig[nor]i Assessori d[e]lla Causa avevano esternato la loro Determinazione di chiamare a causa la Madre stessa".

141 *Ibidem*.

142 Ivi, "Sebastiano Maggi G[ran] C[ancelliere] Nobile […]", 12 IX 1825, S. Maggi.

143 *Ibidem*. Giureconsulto di grande valore, letterato, elegante poeta in lingua latina, Niccolò Nervini nacque a Pistoia il 17 novembre 1788 e vi morì il 20 dicembre 1861. Fu presidente dei tribunali di Arezzo e di Livorno e della corte di appello di Firenze: per queste notizie cfr. Capponi 1878, *Appendice, ad vocem*, pp. 423-424.

144 AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio […]*, "L'Ill[ustrissi]mo, e R[everendissi]mo Monsignor Vic[ari]o Gen[era]le […]", 13 IX 1825, senza firma: si tratta di una minuta, non sottoscritta.

145 *Ibidem*.

ogni opportuno Decreto nelle forme Canoniche"[146].

A seguito di questo, Niccolò Nervini, dopo aver dichiarato di aver

> avuto stragiudicial Notizia, che per parte della Nobil Donna Sig[nor]a Clorinda Guasco vedova Franceschi ne' Corboli Madre dello Sposo, e per parte degli Ill[ustrissi]mi S[ignor]i Gio[vanni] Batista Guasco, e Angiola Caterina Biadelli di lui Avi Materni si pretende nullo, ed invalido il predetto Matrimonio, e che d'altronde per parte dei predetti Coniugi sia stata presentata in Atti fin dal dì 24 Settembre cadente un'istanza perché sia riconosciuta, e dichiarata la validità del Matrimonio tra di Loro Contratto[147],

chiedeva che "L'Ill[ustrissi]mo, e Rev[erendissi]mo Monsignor Vescovo di Pistoja, e Prato, e sua Curia Vescovile"[148] ai quali si era rivolto confermassero la richiesta fatta dai due giovani tre giorni prima, e nel domandare che questo suo atto fosse notificato alle parti protestava altresì "di non riconoscere per legittimi Contraddittori né la Madre, né gli Avi dello Sposo, e di non Concordare in Essi alcuna legittima qualità per impugnare il sud[det]o Matrimonio"[149].

Come si vedrà più avanti, per l'emanazione della sentenza in cui la validità di quel matrimonio era riconosciuta, si dovettero attendere ancora cinque mesi.

Che il matrimonio del figlio terzogenito con una popolana non fosse stato gradito dalla Guasco e dai suoi familiari, che tutti di quella loro collocazione sociale raggiunta in tempi recenti dovevano avere un concetto forse esagerato anche per l'epoca, appare scontato ed altrettanto naturale appare la loro opposizione. Tuttavia, avendo evidentemente percepito che sulla regolarità del, per quanto clandestino, matrimonio non fosse possibile intervenire, per cercare di ottenere l'annullamento avevano puntato su una presunta cittadinanza francese di Napoleone Giuseppe e quindi sul dovere egli essere sottoposto alle leggi di Francia, secondo le quali era necessario per il matrimonio il consenso dei genitori fino al momento in cui il figlio non avesse compiuto venticinque anni.

Va a questo punto, seppur sinteticamente, accennato ai complessi aspetti riguardanti l'unione coniugale nell'ambito religioso. L'elemento fondamentale riconosciuto dalla Chiesa cattolica era il consenso dei coniugi, che di quell'atto erano i ministri, per cui il detto consenso era sufficiente per l'istituzione del vincolo: anche se a ciò facevano seguito diversi problemi, legati alle famiglie degli sposi e ai loro beni, per cui tradizionalmente l'intenzione di stabilire una unione matrimoniale la si rendeva nota a tutti attraverso una serie di cerimonie familiari, scambi di doni e promesse, che per quanto niente di ufficiale avessero di fronte alla legge, rendevano appunto la cosa di pubblico dominio e quindi non contestabile.

Questa sorta di ufficializzazione serviva ad impedire che i cosiddetti matrimoni clandestini basati su una semplice dichiarazione reciproca di volontà da parte dei due soggetti di unirsi in matrimonio, di per sé per la Chiesa validi per essere i due, come si è detto, dalla stessa riconosciuti ministri del sacramento, fossero però sempre dalla stessa ostacolati per la possibilità di dar luogo a incresciose

[146] Ivi, *Istanza*, 24 IX 1825, N.G. Franceschi.
[147] Ivi, *Istanza,* 27 IX 1825, N. Nervini.
[148] *Ibidem*.
[149] *Ibidem*.

situazioni, qualora la volontà matrimoniale fosse successivamente venuta meno, per l'indimostrabilità dell'evento avvenuto senza testimoni, all'insaputa di tutti e di qualsivoglia autorità costituita, e questo prevalentemente per la donna, quasi sempre la parte più debole.

All'origine dell'effettuazione di tal genere di matrimoni c'era in molti casi l'intento di eludere l'opposizione dei genitori e delle famiglie, derivante spesso, come nel caso in esame, da una forte diversità della condizione sociale tra i due contraenti.

Il Concilio di Trento, affrontando il problema della forma del matrimonio anche per ribadirne il carattere sacramentale negato da Lutero, lo aveva regolamentato introducendo la celebrazione, della quale i ministri erano e rimanevano comunque i coniugi, in chiesa dinanzi a un sacerdote e a due testimoni, facendo precedere la cerimonia dalla pubblicizzazione mediante comunicazione nella chiesa in cui la cerimonia stessa avrebbe avuto luogo, quella parrocchiale della sposa, durante la messa in tre giorni festivi consecutivi antecedenti dell'evento, al fine, se taluno lo avesse ritenuto opportuno, di una preventiva manifestazione dell'esistenza di cause ostative. Tutto ciò, deliberato nella XXIV sessione dell'11 novembre 1563 del detto Concilio, pur condannandoli espressamente come illeciti, con la formula "Tametsi dubitandum non est clandestina matrimonia libero contrahentium consensu facta, rata et vera esse matrimonia, quamdiu ecclesia ea irrita non fecit"[150], ne riconosceva tuttavia la validità, salvo proibirli dal momento in cui nei vari stati, e conseguentemente nelle relative parrocchie, quel decreto fosse stato ufficializzato con la promulgazione: cosa questa che però sarebbe avvenuta solo con il decreto *Ne Temere* emanato nel 1907 e il suo sostanziale recepimento, dieci anni più tardi, nel Codice di Diritto Canonico[151].

L'accennata disposizione a cui si rifacevano i Guasco per dichiarare nullo il matrimonio di Napoleone con Maria Marraccini era quella dell'articolo 148 del Codice napoleonico che disponeva effettivamente la necessità dell'assenso alle nozze da parte dei genitori per i figli maschi che non avessero ancora compiuto i venticinque anni. Tuttavia, come si vedrà più avanti, essa non era applicabile al caso in questione, e ciò diversamente da quanto avvenuto sempre nella loro famiglia l'anno precedente, quando era giunto all'orecchio dei familiari che il secondogenito e primo dei maschi, "il Sig[no]re Eugenio Luciano Franceschi Possidente nativo di corsica, e dimorante attualmente in Firenze"[152], si era "determinato a sposare la Sig[no]ra Violante Carcassi vedova del fu Giuseppe Baldini"[153]. Nel documento indirizzato il 12 Luglio 1824 al canonico Ferdinando Minucci, vicario generale dell'arcivescovo di Firenze dal loro procuratore Francesco Baldi, trascritto in calce al decreto di cui si dirà appena più avanti e da cui sono tratte le due citazioni appena riportate, la Guasco e i suoi genitori chiedevano l'inibizione alla celebrazione del matrimonio anche in questo caso riferendosi al codice civile francese, al quale asserivano dover essere

[150] Concilio di Trento, XXIV sessione, 11 novembre 1563, *Canones super reformatione circa matrimonium*, Cap. I.

[151] *https://biblio.toscana.it/argomento/Decreto%20Tametsi*

[152] AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio […], Luciano Franceschi e V[edova] Baldini*, 12 VII 1824, F. Baldi.

[153] *Ibidem*.

sottoposto il giovane non ancora venticinquenne[154] per essere ancora cittadino di quel paese e manifestando in maniera esplicita i motivi dell'avversione, e cioè "la disparità natali"[155], non appartenendo evidentemente la Carcassi al ceto nobiliare, e per altri due più concreti motivi, e cioè "la mancanza di dote"[156] della stessa, nonché "la circostanza di essere essa madre di due figli senza mezzi di sussistenza"[157], aggiungendo inoltre "di esser' pure il Sig[no]re Eugenio Luciano Franceschi privo di mezzi atti a sostenere gli oneri del matrimonio"[158].

Il giorno stesso, quindi con estrema rapidità, a proposito di ciò il poco sopra ricordato vicario generale Ferdinando Minucci, ordinandone altresì la notificazione al Franceschi, alla Carcassi e ai loro parroci[159], emetteva un decreto di tal tenore:

> Ved[uto] quanto era da vedersi, e considerato quanto era da Considerarsi [...] disse, dichiarò, e decretò doversi inibire conforme inibisce in quanto agli effetti Ecclesiastici al Nobile Sig[no]re Eugenio Luciano Franceschi di contrar matrimonio colla Sig[no]ra Violante Carcassi vedova del fu Sig[no]re Giuseppe Baldini fino a nuova dichiarazione in contrario di Sua Signoria Ill[ustrissi]ma, e Re[veren]d[issi]ma[160],

salvo inviare entrambe le parti "in quanto agli effetti Civili in caso di contestazione di giudizio al Tribunal competente p[er] L'esperimento delle respettive ragioni[161].

Tale posizione piuttosto ambigua e interlocutoria dovette però in qualche modo portare a successive prese di posizione in ambito tanto religioso che civile che alla fine, anche se in proposito non si hanno documenti, dovette sortire l'effetto desiderato dalla Guasco e dai suoi genitori, come la presenza di questo documento nel fascicolo relativo al matrimonio di Napoleone Giuseppe e di Maria Marraccini parrebbe attestare, pensando gli stessi che esso potesse contribuire a indurre anche il vescovo di Pistoia ad assumere atteggiamento analogo: anche se, per la verità, si trattava di due casi sostanzialmente diversi e da trattarsi in maniera differente anche secondo la legge francese, e cioè un matrimonio ancora da celebrarsi e da impedire, uno già celebrato e da annullare.

---

154 Cfr. *ibidem*. Riguardo all'età del giovane, non essendo mai registrato in famiglia negli anni per i quali si conoscono gli stati delle anime in cui la stessa è descritta, essa si può desumere unicamente da quelli della parrocchia di San Vitale per i quattro anni, dal 1816 al 1819 compresi, in cui fu collegiale presso il seminario vescovile di Pistoia ricadente appunto in detta parrocchia e da cui si ricava che fosse nato nell'anno 1800. Infatti nel 1816 (cfr. stato delle anime di cui alla nota 45) è indicato sedicenne, l'anno successivo (cfr. stato delle anime di cui alla nota 46) diciasettenne e nei due ancora seguenti (cfr. stati delle anime di cui alla nota 47) diciottenne, dovendosi probabilmente per l'ultimo anno essere stato commesso un errore di annotazione ripetendo il dato dell'anno precedente. Se tuttavia fosse quest'ultimo quello corretto, Luciano Eugenio sarebbe nato invece nel 1801.

155 *Ibidem*.

156 *Ibidem*.

157 *Ibidem*.

158 *Ibidem*.

159 Cfr. *ibidem*., dove è precisato, senza specificare dei due quale fosse dell'uno e quale fosse dell'altra, essere quelli "di S. Michele Visdomini, e di S. Maria Novella".

160 AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio [...], Luciano Franceschi e V[edova] Baldini,* 12 VII 1824, F. Minucci.

161 *Ibidem*.

Tornando al processo, successivamente al ricordato documento presentato dal Nervini il 27 settembre 1825, il 15 del successivo mese di ottobre Ferdinando Gamberai e i suoi assistiti Napoleone Giuseppe e Maria Marraccini si rivolgevano di nuovo al vescovo di Pistoia e alla sua curia; dopo aver premesso:

E previa solenne protesta di non voler riconoscere come legittimi Contraddittori, ed intervenienti in Causa né il Nob[ile] Sig[nor]e Gio[vanni] Bat[ist]ta Guasco, né le Nobili S[ignor]e Angiola Caterina Biadelli ne' Guasco, e Clorinda Guasco Vedova Franceschi ne' Corboli, e con espresso riservo quatenus di chiedere a V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma, e Rev[erendissi]ma la reposizione del Decreto de' 13 Settembre 1825 con Cui fu ammesso l'intervento di detti S[ignor]i senza l'opportuna Citazione dei Comparenti: col solo fine di addurre maggiori prove del buon dritto che gli assiste in questa Causa[162]

e richiamata la nota denunzia del parroco Allegri riguardante il matrimonio del 12 agosto, i tre dichiaravano di produrre

un Certificato rilasciato dal precitato Parroco sotto dì 27 Giugno 1825 Convalidato da suo giuramento e debitamente recognito nel quale si attesta avere il sud[det]o Sig[nor]e Franceschi il suo Domicilio di abitazione nel Popolo di San Pantaleone, e precisamente nella sua Villa di Montebuono, come pure come pure [*sic*] si fà fede della sua buona Condotta Civile, Morale, e Religiosa[163],

traendo subito di seguito la loro sintetica conclusione così espressa: "Che però da detti Documenti Chiara, ed evidente emerge la prova della validità del Matrimonio Contratto dai S[ignor]i Comparenti, abbenché debba, come illecito, riguardarsi a forma delle disposizioni d[e] S[antissimo] Concilio di Trento <u>sep. 24 Cap. I de Reformat. Matrim.</u>"[164] e di seguito argomentando la correttezza del comportamento del parroco.

Poi ancora premesso essere privo di consistenza il fatto di "allegare la sudditanza Francese del Sig[nor]e Franceschi, per dedurne la inapplicabilità delle L[eggi] Ecclesiastiche alla questione"[165], così motivavano tale loro affermazione:

Imperocché dato anche p[er] mera ipotesi che d[ett]o Sig[nor]e Franceschi abbia Conservato la sudditanza Francese, è un fatto incontrastabile, e i Documenti esistenti in Processo lo provano ad evidenza che il med[esim]o in unione con la sua Famiglia hà acquistato il Domicilio reale, e personale in Toscana con la Compra di rispettabili fondi, e con la dimora Continua che vi fù da un epoca al di là del Decennio; perciò siccome il Domicilio d'Origine non è attendibile per le questioni relative a ciò che accade dopo contratto il Domicilio d'abitazione[166],

supportando ciò con una disposizione del 13 agosto 1734 e concludendo: "Così colle Leggi Canoniche esclusivamente, deve decidersi questa Causa"[167].

162 AVPt, III, R, 75, 11, *Processo per la validità del matrimonio [...], Repliche Produz[ion]e e Riservo*, 15 X 1825, F. Gamberaj.

163 *Ibidem.*

164 *Ibidem.*

165 *Ibidem.*

166 *Ibidem.*

167 *Ibidem.*

Tale posizione era pienamente condivisa dal difensore del vincolo matrimoniale il quale, presentandosi anch'egli davanti al vescovo e alla curia quello stesso giorno, dal canto suo, premettendo:

E seppure si verificasse nello Sposo l'impugnata attual qualità di Suddito Francese costando dal di Lui domicilio nella Parrocchia di S. Pantaleo (almeno agli effetti Matrimoniali) il di Lui Matrimonio dovrebbe esser regolato dalle Leggi Ecclesiastiche tanto p[er] la capacità personale, che p[er] la forma, e p[er] il rito[168]

del pari asseriva l'inapplicabilità della legge francese al caso in questione in quanto

anche secondo Le Leggi Francesi la Madre, o gli Ascendenti, avrebber potuto opporsi al Matrimonio d'un Figlio, o Discendente in età maggiore prima che fosse celebrato (Cod. Nap. Lib. I S?. V Cap. 3) ma non competerebbe Loro l'azione p[er] la nullità del Matrimonio già celebrato Ibid. Cap. 4[169].

Il giorno 19 di quel mese di ottobre i Guasco, rappresentati dal loro procuratore Giovanni Maria Bozzi, rivolgendosi al vescovo di Pistoia e al suo vicario, contestavano la validità delle dichiarazioni del parroco Allegri in merito alla residenza di Napoleone, altresì allegando un biglietto rilasciato nel precedente 29 settembre dalla "Légation de France en Toscane"[170] del seguente contenuto:

Le Ministre de France en Toscane Certifie que M[onsieur] N[apoléon] Joseph Franceschi fils de Madame la Baronne Clorinde Franceschi, veuve du Général Franceschi né à Aix la Chapelle […] agé de 21 ans, domicilié en Toscane […] depuis dix-huit ans, où il exerce la profession de Propiétaire est porté sur la Matricule ouverte en la Chancellerie de cette Légation[171]

e poi in questi termini contestavano le argomentazioni pochi giorni prima espresse dalla controparte e dal difensore del vincolo matrimoniale:

Dissero, e Dicono in replica alle contrarie scritture de 15 Ottobre Corrente che i Documenti prodotti, e allegati non sono in modo alcuno atti a concludere la prova del supposto Matrimonio di che si tratta e che perciò la Domanda ex adverso diretta ad ottenere la dichiarazione d[e]lla validità del medesimo è di qualunque Legal fondamento destituta[172].

Il seguente 28 ottobre, sulla base di quanto stabilito dal vicario generale del vescovo di Pistoia aderendo alle richieste dei Guasco, si passò ad interrogare di nuovo il parroco di San Pantaleo e il giorno ancora seguente i quattro personaggi che erano stati testimoni al matrimonio del 12 agosto fra il Franceschi e la Mar-

168 Ivi, *Repliche e Produzione e Citazione a Sentenza,* 15 X 1825, N. Nervini.

169 *Ibidem*.

170 Ivi, *Allegazione di Ragioni Produzione e Istanza d'Ammiss[ion]e d'Interrogatorj*, inserto, 19 X 1825, G.M. Bozzi.

171 *Ibidem*. Aix la Chapelle è la denominazione francese della città tedesca di Aachen, in italiano Aquisgrana: come si è visto, Napoleone Giuseppe aveva usato quest'ultima dizione.

172 Ivi, *Allegazione di Ragioni Produzione e Istanza d'Ammiss[ion]e d'Interrogatorj*, 19 X 1825, G.M. Bozzi.

raccini[173]. Tuttavia da questo ulteriore interrogatorio non emerse nulla di nuovo, confermando sostanzialmente tutti quanto da loro dichiarato in quello precedente dell'agosto. Reso noto alle parti all'inizio del mese di novembre[174], prodotti altri documenti tra cui uno il 19 dicembre in cui il Bozzi per conto della Guasco riaffermava la cittadinanza francese del figlio di questa[175], finalmente il 22 febbraio del nuovo anno 1826 sempre l'appena ricordato vicario generale emetteva la sentenza, cosi precisamente formulata:

Delib[eratis] Delib[erandis] Inerendo alle Istanze del S.r Giuseppe Napoleone Franceschi, e di Maria Marraccini, e di M Niccolò Nervini Difensore del Vincolo Matrimoniale; Ed al Voto degl'Ill[ustrissi]mi S[igno]ri Consultori in Causa Can[oni]co Arciprete Cecconi, e D[otto]r Bartolomeo Venturi

Previa la rejezione dell'Opposizione della Signora Baronessa Clorinda Guasco Vedova Franceschi ne' Corboli, e dei S[ignor]i Gio[vanni] Bat[tis]ta, e Caterina Coniugi Guasco

Diciamo, pronunziamo, e sentenziamo esser costato e costare quanto alla forma prescritta dal Sacro Concilio di Trento della Validità del Matrimonio contratto nella sera del 12 Agosto 1825 nella Villa di Montebuono in questa Diocesi Pistojese fra il Signor Giuseppe Napoleone Franceschi e Maria Marraccini con sorpresa del Parroco di San Pantaleone S[igno]r Don Giov[vanni] Bat[tis]ta Allegri, e dei Testimonj, qual Matrimonio perciò Dichiariamo esser stato, ed essere valido a tutti gli effetti di ragione[176].

Lo stesso giorno dopo avere sempre il Maggi affermato con altro decreto

esser costato, e costare della sorpresa del Parroco, e dei Testimoni [...] e non essere perciò ne il suddetto Parroco, ne i predetti Testimoni incorsi in nessuna pena, ne in alcuna Censura Ecclesiastica[177],

dichiarava che lo stesso non era per i due ormai riconosciuti sposi, in quanto, nonostante la più volte ricordata validità del matrimonio a sorpresa, esso costituiva tuttavia per essi un illecito da sanzionare. E infatti il Maggi così continuava il discorso appena riportato:

E ciò fermo stante, attesa la mortificazione sofferta dai Coniugi per parte della Potestà Secolare, ingiungiamo al suddetto Sig[nor]e Giuseppe Napoleone Franceschi, per modo di Salutar Penitenza, e di Pena Spirituale l'obbligo di recitare i Salmi Penitenziali, litanie e Preci una volta la settimana per un anno, computabile da questo giorno, ed alla nominata Maria Marraccini L'obbligo di recitare la terza parte del S.to Rosario una volta la settimana per ugual termine di un anno, con precetto ai medesimi di non coabitare quoad Horum finché non sia passata in cosa in giudicata la sentenza proferita da questa Curia sulla validità del Matrimonio[178].

Oltre a ciò, lo stesso 22 febbraio, prima ancora di conoscere in forma ufficiale questo documento il Bozzi scriveva per conto dei suoi assistiti al vescovo

173 Cfr. ivi, "In conseguenza del Decreto emanato [...]", 28 e 29 X 1825, S. Maggi.
174 Cfr. ivi, *Istanza di Pubb[licazio]ne di Deposto,* ? XI? 1825, S. Maggi.
175 Cfr. Ivi, *Allegazioni di Ragioni Produzione Istanza e Riservi*, 22 XII 1825, G.M. Bozzi.
176 Ivi, *Sentenza*, 22 II 1826, S. Maggi.
177 Ivi, "Sebastiano Maggi G[ran] C[ancelliere] Nobile [...]", 22 II 1826, S. Maggi.
178 *Ibidem*.

di Pistoia e al suo vicario, dando peraltro incidentalmente notizia del fatto che il Franceschi era nel frattempo tornato a Montebuono e la Marraccini si trovasse invece ancora ospite delle monache presso le quali era stata portata nell'agosto dell'anno precedente, che

avendo avuto stragiudicial notizia che in questa mattina 22. d[e]l corrente Mese [di febbraio] nella causa fra esse, e

Il Nobile S[i]g[nor]e Napoleone Giuseppe De Baroni Franceschi, e la Maria Marraccini abit[ante] il p[ri]mo attualm[ent]e a Montebuono, e L'altra in Pistoja nel Convento delle Monac[esser] del Letto di detta città, e

M[esser] Niccolò Nervini di Pistoja Difensore d[e]l vincolo Matrimoniale vertente avanti a V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma sia stata proferita una certa sentenza, colla quale sia stato ingiustamente dichiarato valido un atto di preteso Matrimonio asserito contratto trà il d[ett]° S[i][gnor]e Napoleone Giuseppe De Franceschi e la sudd[ett]a Maria Marraccini[179]

Maria Clorinda e la madre

appellarono, ed appellano avanti L' Ill[ustrissi]mo, e Rev[erendissi]mo Monsignor Arcivescovo di Firenze, e sua Curia Arcivescovili all'effetto che la sentenza medesima venga a suo luogo, e tempo revocata pienamente, ed in riparazione sia dichiarato nullo il supposto Matrimonio sud[dett]o con tutte le dichiarazioni che saranno credute opportune, e che le S[igno]re? in proprio, e respettivamente? suddetti si riservano d'implorare, siccome si riservano parimenti di proseguire avanti il sud[dett]o Metropolitano ai modi, e forme volute dalla Legge[180]

Evidentemente allo scopo di procedere in tale appello, il Bozzi il 13 marzo successivo faceva richiesta che fossero comunicate in forma scritta le motivazioni della sentenza[181]. Tali motivazioni non erano tuttavia state ancora rese pubbliche nel gennaio del successivo 1827, come si apprende da una lettera inviata al vicario generale Pistoia il giorno 15 di quel mese da

M[esser] Antonio Ulivieri, e M[esser] Pietro Gamberai? Fiorentini, il primo nella sua qualità di Promotore della Disciplina Ecclesiastica e Difensore del Vincolo nella Causa Matrimoniale vertente in grado di Appello avanti la Curia Arcivescovile di Firenze infra i Sig[nor]i Franceschi, e Guasco, e la Maria Marraccini, ed il secondo come Difensore della detta Marraccini Parte appellata[182]

con la quale gli comunicavano di essere

nella necessità di portare avanti di Lei i loro giusti e rispettosi Reclami, onde nel più ristretto termine siano depositati in cotesta Cancelleria Vescovile i Motivi dell'appellata Sentenza de' 22 Febb[rai]o1826, ormai ritardati anche con troppa oscitanza, ed in onta dei vigenti Regolamenti da circa Undici Mesi[183].

[179] Ivi, *Appello*, 22 II 1826, G.M. Bozzi.

[180] *Ibidem*.

[181] Cfr. Ivi, "Ill[ustrissi]mo, e Reverendissimo Monsignor Vescovo di Pistoja […], 10 III 1826, G.M. Bozzi.

[182] Ivi, "L'Ill[ustissi]mo, e R[everendissi]mo Monsignor Vicario […]", 15 I 1827, A. Ulivieri.

[183] *Ibidem*.

In quella che per l'assenza della firma e del giorno dell'appena detto mese sembra essere la minuta della missiva di risposta da inviarsi a Firenze premettendosi:

i Motivi d[e]lla Causa Matrimoniale Franceschi, e Marraccini subirono un qualche ritardo perché più oltre era stata supposta una Renunzia all'Appello, ed una Accettazione d[e]lla prima Sentenza. Ma dacché parve svanita questa Speranza, i Motivi furono compilati, e son pronti[184],

con tono che appare quasi irridente, si specificava però che

Questa Cancelleria peraltro hà L'ordine di non rilasciarne Copia ad alcuno, finché non siano pagati tutti i diritti dovuti alla Curia per gli Atti d[e]lla Causa da tanto tempo decisa.

Credo che V[ostra] S[ignoria] Ec[cellentissi]ma riconoscerà giusta questa proibizione, La quale è coerente ai Regolam[enti] Veglianti ed al sistema che si pratica anche in cotesta Curia Arcivescovile[185].

Perché quelle motivazioni fossero pubblicate si dovette attendere fino al successivo 28 giugno. Premesso dagli estensori Sebastiano Maggi, Angelo Cecconi e Bartolomeo Venturi:

Dovendo Noi emanare il Nostro Voto sulla validità, o nullità del Vincolo, dopo maturo esame sulle resultanze degli atti, e sulle Attestazioni delle Parti fummo nel concorde Sentimento di dichiarare valido ad ogni effetto di ragione il Matrimonio del quale si disputava[186],

i tre, ricostruiti i fatti, argomentavano ampiamente la loro decisione, riconoscendo innanzitutto effettiva la residenza di Napoleone a Montebuono e quindi nella parrocchia di San Pantaleo, dichiaravano pertanto che "non avendo egli altra abitazione che la sua Villa non può avere altro Parroco di quello, nel Circondario della cui Parrocchia trovasi situata la villa di M[on]teBuono"[187]. Dichiarato inoltre gli stessi che "risultava che lo Sposo avea compita l'età d'anni 21, età più che sufficiente secondo i Sacri Canoni p[er] la Celebrazione d[e]l Matrimonio"[188] e a riguardo della "mancanza d[e]l Consenso d[e]lla Genitrice allo Sposo è indubitato, che niuna Legge ha prescritto il Consenso dei Genitori p[er] intrinseca validità d[e]l Matrimonio"[189], rigettando quello che era stato il principale appiglio dal quale i familiari del giovane Franceschi speravano di ottenere soddisfazione con l'annullamento chiudevano in questi termini:

Quindi anche nel tema ipotetico in cui dovesse considerarsi tuttora come Cittadino Francese lo Sposo, era sempre valido e Santo al cospetto della Chiesa il Vincolo Sacramentale d[e]l Matrimonio da Lui (sebbene illecitamente) contratto avanti il Parroco <u>proprio</u>, e colle forme prescritte dal Tridentino[190].

---

184 Ivi, "Ecc[ellentissi]mo Sig[nor]e Questo Monsignor Vicario [...]", ? I 1827, senza firma.
185 *Ibidem*.
186 Ivi, *Pistorien[sis] Validitatis Matrimonii diei 22 Februarii 1826.,* 28 VI 1827 06 28, S. Maggi.
187 *Ibidem*.
188 *Ibidem*.
189 *Ibidem*.
190 *Ibidem*.

Nessuna reazione si ebbe, essendo evidentemente stata valutata inutile la prosecuzione dell'annunciata causa presso la curia arcivescovile, da Firenze a seguito di questa pubblicazione.

Niente si sa di Napoleone e della moglie dopo la dichiarazione della validità del matrimonio, ad eccezione del fatto che ad un anno esatto dalla sua celebrazione, il 12 agosto 1826, il giovane nobiluomo vendeva al fratello maggiore Luciano Eugenio la sua parte dei beni pistoiesi per la somma non indifferente di 7259 scudi, 3 lire e 12 soldi[191]: somma da cui al primo sarebbe potuta derivare una rendita altrettanto non indifferente. E nessuna notizia di lui, salvo l'essere ricordato un altro passaggio di proprietà che ebbe luogo nel 1848[192], si sa neppure della sua vita, se non che il rapporto matrimoniale con Maria Marraccini dovette esser solido, come si rileva dai registri dei battesimi della cattedrale di Pistoia, dove, a partire dalla prima battezzata 27 settembre 1829, è annotata la nascita di tre figli, due femmine ed un maschio.

Dalle succinte registrazioni dei documenti appena ricordati e appena più avanti descritti singolarmente si ricavano alcune notizie, la prima delle quali relativa al fatto che i tre bambini erano nati, e quindi lì i genitori abitavano, nella parrocchia di San Bartolomeo[193].

Alla prima figlia, che era nata due giorni avanti quello del ricordato battesimo era stato dato, forse in omaggio alla nonna paterna, il nome di Caterina[194]: segno questo, che lascerebbe intendere, nonostante la sua opposizione al matrimonio con la Marraccini, un particolare affetto per lei. Inoltre, altro segnale di quella che doveva essere una solida amicizia, padrino di battesimo di quella prima figlia, come ancora diversi anni più tardi lo sarebbe stato per la seconda, fu il fattore Domenico Rossi[195], uno dei quattro testimoni al matrimonio.

Questa seconda figlia, nata il 27 maggio 1835 e battezzata tre giorni più tardi, ebbe come primo nome quello di Adelaide[196]; il maschio, destinato a diventare alla morte dello zio Vincenzo Eugenio che di figli non ne aveva avuti il proprietario di tutti i beni dei de Franceschi, era nato invece il 21 agosto 1831 e gli erano stati imposti i nomi di "Pietro Gio[vanni] Bat[tis]ta Luigi Romolo"[197]. Il padrino

[191] Cfr. Archivio di Stato di Pistoia (d'ora in poi ASPt), Catasto Granducale, 245, Comunità di Porta Lucchese, Arroto di volture dell'Anno 1826, n. 25, dove appunto, dopo la descrizione di una parte dei beni posti nella detta Comunità fino ad allora di proprietà di tutti e quattro i fratelli Franceschi è detto: "Dei quali beni una parte attiene ai Suddetti Eugenio-Luciano, Eugenio, e Giulia del fù Generale Gio[van]-Batista Franceschi come loro rata e porzione, e come prima nominati nella Posta; e l'altra parte è pervenuta nel Suddetto Sig[nor]e Eugenio-Luciano Franceschi D[alla] Compra fattane dal Sig[nor]e Napoleone-Carlo-Giuseppe-Maria d[e]l fù Generale Gio[van] Batista Franceschi di lui fratello, e D[el]la quota a detto Venditore spettante, D[etto] prezzo di S[cu]di 7259. 3. 12, compresovi i Beni descritti nella Voltura antecedente, e quelli posti nella Comunità di Pistoja come appare dal contratto rogato dal D[otto]r Bartolomeo Piatti di Firenze sotto di 12 Agosto 1826**"**.

[192] Cfr. ASPt, Arroti di volture di Serravalle, N, 51, 1848, n. 65.

[193] Cfr. le registrazioni di cui alle note 194, 196 e 197.

[194] Cfr. AVPt, Battezzati della Cattedrale, II B 67r, dal 1827 al 1831, c. 76r, n. 327, 27 IX 1829, dove precisamente è registrata con i nomi di "Caterina, Francesca Rom[ola]" e con il cognome "Franceschi".

[195] Cfr. *ibidem*, dove è detto appunto: "Comp[are] Sig[nor]e Domenico q[uondam] Ant[onio] Rossi".

[196] AVPt, Battezzati della Cattedrale, II B 68r, dal 1831 al 1837, c. 109v, n. 416, 30 V 1835; il cognome è qui "De Franceschi" e il padrino di nuovo il "Sig[nor]e Domenico q[uon]d[am] Antonio Rossi".

[197] AVPt, Battezzati della Cattedrale, II B 67r, dal 1827 al 1831, c. 134r, n. 284, 22 VIII 1831.

in questo caso era stato l'"Ecc[el]l[lentissimo] Sig D[ottor] Pietro d[e]l S[ignor]e Luigi Matteo Piccoli"[198], non meglio conosciuto, dal quale con tutta probabilità era derivato, anteposto a quello del nonno generale, il primo dei nomi imposti al bambino.

A questi tre è da aggiungere un altro, di nome Tito Cristoforo, i cui dati anagrafici essenziali si conoscono solo per essere riportati sulla lapide tombale; pur figlio di Napoleone Giuseppe per portarne il cognome, potrebbe a rigore non esserlo stato anche di Maria Marraccini della cui esistenza l'ultima testimonianza è nell'atto di battesimo della seconda figlia, è appunto dalla lapide medesima e da una seconda più recente e dall'scrizione più sintetica posta nella medesima cappella che si apprende essere nato a Firenze il 27 settembre 1846 e morto il 22 marzo 1926, essere stato colonnello del Regio Esercito ed essere reduce della guerra del 1866[199]. Dai componenti della famiglia dei giardinieri erano ricordati i suoi soggiorni autunnali a Montebuono, nel periodo della caccia alla quale si dedicava nel "salvatico" della villa, e le serate trascorse vicino al fuoco sotto il monumentale camino della cucina della villa medesima.

L'appena detta nascita a Firenze fa pensare, con la riserva di quanto poco sopra detto a proposito della Marraccini, che Napoleone Giuseppe e la moglie fossero andati a vivere in questa città. Dopo di che, se si esclude quella partecipazione al trasferimento di alcuni beni di famiglia poco sopra ricordata, anche di lui non si ha più altra notizia.

La proprietà acquistata dal generale Franceschi risulta all'attivazione del catasto avvenuta nel terzo decennio di quel secolo tutta intestata a Maria Clorinda e al figlio minore Vincenzo Eugenio[200]: anche se la prima, per la verità, nelle diverse volture, a meno di qualche porzione di cui risulta anche proprietaria, è indicata solo come usufruttuaria[201]. Ella e i familiari dovevano continuare a vivere a Firenze e ad usare la villa di Montebuono per soggiorni di piacere, durante uno dei quali, nel 1849, il secondo marito Filippo Corboli Scalandroni morì[202]. Egli fu sepolto nel chiostro del non lontano convento francescano di Giaccherino, sul quale i de Franceschi, in qualità di eredi dei fondatori Panciatichi, conservavano dei diritti[203]. Maria Clorinda, che lo seguì un anno più tardi, fu sepolta invece a

---

198 Cfr. *ibidem*.

199 Asportata la prima delle due lapidi dall'ignota sua sede originaria, essa è conservata all'interno della cappella gentilizia dei de Franceschi posta nel cimitero pistoiese della Misericordia. Un tempo visibile anche dall'esterno, oggi non lo è più, ma si ha contezza del contenuto da una non troppo chiara immagine fotografica pubblicata in Balleri & Piccioli 2021, p. 102, che tuttavia consente la lettura dell'epigrafe, ma non, se si eccettua il luogo della nascita, i dati anagrafici, i quali però sono riportati, solo per quanto riguarda le date, nella seconda, anch'essa nota per essere riprodotta nell'appena ricordata opera (ivi, p. 98).

200 Cfr. ASPt, Vecchio Catasto Terreni,Comunità di Porta Lucchese, Sezione C, Tazzera, S. Pantaleo e Montebuono, f. 3, *Tavola indicativa dei Proprietarj e delle Proprietà respettive*, cc.n.nn, e ASPt, Vecchio Catasto Terreni, Comunità di Serravalle, Sezione H, Nievole, *Tavola indicativa dei Proprietarj e delle Proprietà respettive*, cc.n.nn, dove sono elencati gli appezzamenti posseduti nelle dette comunità.

201 Cfr., ad esempio, quanto citato nelle note 190 e 191.

202 Come si apprende dalla lapide sepolcrale, il decesso avvenne precisamente il 21 novembre, all'età di sessantanove anni.

203 In proposito cfr. ASFi, Notarile moderno, Protocolli, 29379, 1811, Notaio Giovanni Domenico Angiolucci, C, n. 93, 5 ottobre 1811, cc. 39r e v., dove precisamente è detto: "Parimenti la detta Signora Tommasa Venditrice cede, e trasferisce allo stesso Signor Generale Franceschi , tutti, e singoli i diritti, jus,

Firenze, dove aveva trascorso la vita e dove l'aveva trovata la morte, nel chiostro della chiesa di Santo Spirito in cui dal 1835 si trovava la madre Angela Caterina[204].

A questo punto tutti i beni, non più gravati dal peso dell'usufrutto, rimasero a Vincenzo Eugenio[205], e ciò fino al primo gennaio 1876, giorno in cui venne a morte[206]. Senza figli, evidentemente scomparsi prima di lui i fratelli Luciano Eugenio e Napoleone Giuseppe, fu il primo dei due maschi di quest'ultimo, l'ingegnere Pietro Giovan Battista, ad ereditare l'intera proprietà[207].

La laurea dovette da lui essere stata conseguita presso l'Università di Pisa, città alla quale dovette sempre rimanere legato; dell'impiego, almeno negli anni giovanili, di quel suo titolo è dato conto dalla presenza del suo nome negli anni 1858 e 1859 nel "Ruolo […] dei soggetti specialmente approvati all'esercizio delle incumbenze d'Ingegnere d'Acque, Strade e Fabbriche Civili, in servizio dello Stato e delle Comunità"[208], dal quale anche risulta essere domiciliato, evidentemente per svolgere il servizio in quella città, a Firenze[209]. In un ulteriore elenco, successivo all'annessione della Toscana al regno di Sardegna, quello datato 2 gennaio 1861, tuttavia il de Franceschi non compare più[210], avendo evidentemente rinunciato a quell'incarico o essendo dallo stesso stato rimosso; negli anni seguenti, poi, tali elenchi, probabilmente a causa delle modificazioni organizzative di quel genere di servizio derivanti dalla costituzione del nuovo stato unitario italiano, non compaiono più nei repertori analoghi a quelli ricordati che li avevano contenuti in precedenza.

Nel 1879, quando ormai da tre anni era divenuto proprietario di tutto il patrimonio di famiglia, pur continuando va risiedere a Pisa[211], risulta far parte del Consiglio comunale di Pistoia[212]. Nella tabella che elenca i consiglieri, per quanto

---

azioni, ragioni ad Essa in qualunque modo spettanti sopra il Convento soppresso di Giaccherino, Orto, Bosco, ed altre Terre, che vi sono annesse, che erano d'antica proprietà della famiglia Panciatichi, per quanto però importi la porzione spettante a detta Signora Tommasa, e non altrimenti […]".

204 Cfr. *De Franceschi*, SIUSA, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche: https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodfamiglia&Chiave=28212&RicDimF=2&RicProgetto=reg-tos

205 Cfr. ASPt, Vecchio Catasto Terreni, *Campione della Comunità di Porta Lucchese*, Tomo II, c. 373.

206 Cfr. ASPt, Vecchio Catasto Terreni, *Supplemento al Campione della Comunità di Porta Lucchese*, Tomo XI, c. 3234.

207 Cfr. *ibidem*, dove l'intestazione: "De Franceschi Barone Pietro Gio[vanni] Batt[ist]a fu Napoleone Giuseppe" attesta, se ve ne fosse bisogno, la precedentemente, a quell'epoca, avvenuta morte di quest'ultimo.

208 ASPt, Comunità civica di Porta Lucchese, serie III, n. 38, *Ordini Ministeriali e Lettere dal 10 Gennaio 1858 al 31 Dic[em]bre 1859*, cc.n.nn.

209 *Ibidem*.

210 Ivi n. 40, *Ordini Ministeriali […]*, cc.n.nn. L'elenco è datato 2 gennaio 1861 e il direttore non è più Alessandro Manetti, bensì Gaetano Giorgini.

211 Cfr. Ottanelli 2000, tab. 1, pp. 364-365. Forse il barone Pietro Giovan Battista abitava in quella casa probabilmente pervenuta ai de Franceschi con l'acquisto della proprietà di Tommasa Panciatichi (cfr. la nota 5 nella quale, sempre non con certezza, ma con ragionevole probabilità, avevano abitato lo zio Luciano e il padre Napoleone durante i loro studi universitari (cfr. la nota 110 e il testo relativo).

212 Cfr. *ibidem*.

nel riportare il "valore approssimativo dei beni stabili posseduti nel Comune"[213] nella stessa sia collocato ai vertici e molti anche assai meno ricchi di lui fossero indicati solo con la qualifica di "Possidente"[214], ad indicare che traevano da vivere unicamente dalle rendite prodotte dai loro averi, è tuttavia indicato di professione ingegnere[215].

Anche in un raro biglietto da visita in cui è qualificato con il titolo nobiliare di barone che gli competeva dopo la morte dello zio a cui è premesso quello accademico di ingegnere ne è indicata la residenza a Pisa dove dovette, salvo più che probabili soggiorni a Montebuono per seguire l'andamento delle attività e, con ogni probabilità, per diletto e svago, continuare a vivere ancora a lungo.

A tal proposito, infatti, il parroco di San Pantaleo lo avrebbe annotato per la prima volta, per poi proseguire fino a pochi anni prima della morte[216], nello stato delle anime solo nella primavera dell'anno 1894 indicandolo residente nella villa unicamente con il figlio Carlo Giuseppe e con la moglie di quest'ultimo Nella Alvisi, senza però una propria consorte[217], della quale peraltro niente si conosce, evidentemente all'epoca deceduta.

Come appena accennato, il barone Pietro doveva tuttavia usare la villa di Montebuono anche precedentemente per le sue villeggiature, per controllare la gestione della proprietà da parte dei sottoposti e anche per seguire i lavori di manutenzione e di innovazione al complesso della villa e delle sue adiacenze. A questo riguardo, avvalendosi senza dubbio della sua formazione di ingegnere che all'epoca sua, dopo un conseguimento iniziale di una laurea in scienze fisiche e matematiche, prevedeva vari altri insegnamenti ed esercitazioni pratiche e una frequentazione biennale dell'Accademia di Belle Arti[218], mise in atto molti restauri ed introdusse impianti tecnici moderni, provvide all'ampliamento del "salvatico" mediante una attardata sistemazione all'inglese con laghetto, montagnola e finta grotta sottostante e ad aggiungere alla fabbrica principale un corpo più basso, simmetrico a quello già esistente sul lato occidentale, destinato questo ad accogliere i locali per le attività amministrative della fattoria e l'alloggio del fattore, fin dalle origini ospitate in locali del piano terreno della villa, arricchendo gli alti muri di cinta muoventisi da essi di uno stilisticamente incongruo elemento neomedioevale costituito da merlature guelfe e due torrini in laterizio, anch'essi merlati[219], nel probabile intento di evocare le origini trecentesche della villa richiamate all'interno da alcune fantasiose immagini volte a ricostruirne idealmente l'aspetto in quelle epoche remote.

Il barone Pietro Giovan Battista trascorse quindi gli ultimi due decenni della

213 *Ibidem*.

214 *Ibidem*.

215 Cfr. *ibidem*.

216 Gli stati delle anime di quel periodo, conservati presso la parrocchia di San Pantaleo, ai quali non è stato possibile accedere, sono stati tuttavia pubblicati riprodotti fotograficamente in Balleri & Piccioli 2021, *Appendice II*, pp. 224-235.

217 ADPt, Parrocchia di San Pantaleo, XXVII, Stati delle anime, 30, 1894, cc.n.nn., n. 90.

218 Lamberti 2011, pagine non numerate.

219 Per gli interventi sulla villa cfr. Gennari & Gesualdo 2004, p. 164 e per l'ampliamento del "salvatico" cfr. ivi, p. 167.

sua vita a Montebuono, dove morì l'11 giugno 1915[220]. Tuttavia, a testimonianza del forte vincolo affettivo nei confronti di quella città, volle essere sepolto a Pisa. La sua tomba si trova nel Camposanto suburbano della stessa. La lapide sepolcrale sul pavimento della cappella, nella Sezione L, Loggiato 6, contrassegnata con il numero 7, porta incisa semplicemente la scritta

DE FRANCESCHI BARONE GIO BATTA

e niente altro, né alle pareti della cappella stessa è presente, come è invece per molti degli altri sepolti un qualsivoglia monumento o una lapide encomiastica riportante gli aspetti salienti della figura defunto, quanto meno i suoi dati anagrafici. Dalle pur scarse e frammentarie notizie raccolte su di lui e appena riportate, tuttavia, si trae l'impressione che sia stato un personaggio positivo, concreto e attivo.

È, per concludere, il caso di fare un cenno all'anomala e inquietante vicenda, la cui memoria di quando in quando riemergeva nella famiglia dei giardinieri particolarmente attraverso il racconto di uno dei suoi membri che ad essa aveva preso parte, che riferiva di un romanzesco trasporto notturno del cadavere fatto in gran segreto con una carrozza nella città della Torre Pendente.

Il figlio Carlo Giuseppe, avvocato, figura di primo piano nella vita culturale e politica di Pistoia, appassionato ed esperto di cose agronomiche, in questa sua città gli sarebbe stata dedicata la scuola agraria, oggi Istituto Professionale di Stato per l'Agricoltura e l'"Ambiente "Barone Carlo de Franceschi", tenne fino alla morte, avvenuta nel 1937, la proprietà in maniera perfetta. Passata questa alla sua figlia maggiore Maria Clorinda, in un periodo in cui, negli anni successivi alla guerra, per l'abbandono da parte dei contadini della terra che ne costituiva la fonte di ricchezza, dalla stessa ne fu con tutte le forze difesa l'integrità arrivando a raggiungere questo per lei primario obbiettivo, a prezzo però di un visibile peggioramento della proprietà stessa. Morta nel 1988, il suo erede ne vendette una quindicina di anni più tardi porzioni consistenti, tra cui la villa, oggi vuota e in desolante decadenza.

220 Cfr. ASPt, Vecchio Catasto Terreni, *Supplemento al Campione della Comunità di Porta Lucchese*, Tomo XXIV, c. 6807.

Bibliografia

Andreini Galli, Nori (1989), *Ville Pistoiesi*, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, Pistoia.

Arrighi, Vanna, (2014) *Panciatichi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani,* Vol. 80., *ad vocem*, pp. 690-692.

Balleri, Sirio & Piccioli, Rosanna, (2021), *Il cipresso di Poggio alla Guardia. La famiglia del generale napoleonico Giovan Battista de Franceschi di Montebuono (Pistoia). Tra storia e memoria*, GF Press, Serravalle Pistoiese.

Billi, Mirella (1996), *Louisa Grace Bartolini, un'anglo-irlandese in Toscana*, in *La vergine d'Ossian. Immagini e carte di Louisa Grace Bartolini*, Manent, Firenze.

Camarlinghi Adriana (1996), *Louisa Grace Bartolini. Profilo biografico dalle Carte della Biblioteca Marucelliana*, in *La vergine d'Ossian. Immagini e carte di Louisa Grace Bartolini*, Manent, Firenze.

Capponi, Vittorio (1878), *Biografia Pistoiese*. Tipografia Rossetti, Pistoia,

De Franceschi Bocchi Bianchi, Maria Clorinda (1974), *Une famille bastiaise en Toscane: les De Franceschi, suivie d'une notice sur la villa Giustiniane à Bastia*, in Cahier "Corsica 35" de la Federation d'Associations et Groupements pour les Etudes Corses, Bastia.

Gennari, Marina & Gesualdo, Maria Chiara (2004), *La villa e il giardino di Montebuono a Pistoia. Vicende architettoniche della proprietà dai Panciatichi ai de' Franceschi*, in *Le Dimore di Pistoia e della Valdinievole. L'arte di abitare tra ville e residenze urbane*, a cura di Emilia Daniele, Alinea Editrice, Firenze, pp. 157-168.

Il barone Carlo de Franceschi (s.d.), a cura di Rita Frosini, Istituto Professionale di Stato per l'Agricoltura e l''Ambiente "Barone Carlo de Franceschi" – Agricom, Pistoia.

Lamberti, Claudia (2011), *La Facoltà di Ingegneria dell'Università di Pisa tra XIX e XX secolo*, *in Fare l'Italia. Il contributo degli ingegneri,* catalogo della mostra (Pisa, 2011), pagine non numerate.

Notizie sul generale napoleonico Jean Baptiste Franceschi (Bastia 1766-Danzica 1813) (2011), a cura di Natale Rauty, in "Bullettino Storico Pistoiese", CXIII, terza serie, XLVI, pp. 209-212.

Ottanelli, Andrea (2000), *Gli anni del cambiamento 1878-1914*, in *Storia di Pistoia, IV, Nell'età delle rivoluzioni 1777-1940*, a cura di Giorgio Petracchi, 2000, Le Monnier, Firenze.

Tigri, Giuseppe (1853), *Pistoia e il suo territorio. Pescia e i suoi dintorni. Guida del forestiero a conoscere i luoghi e gli edifici più notevoli per l'istoria e per l'arte*, Tipografia Cino, Pistoia.

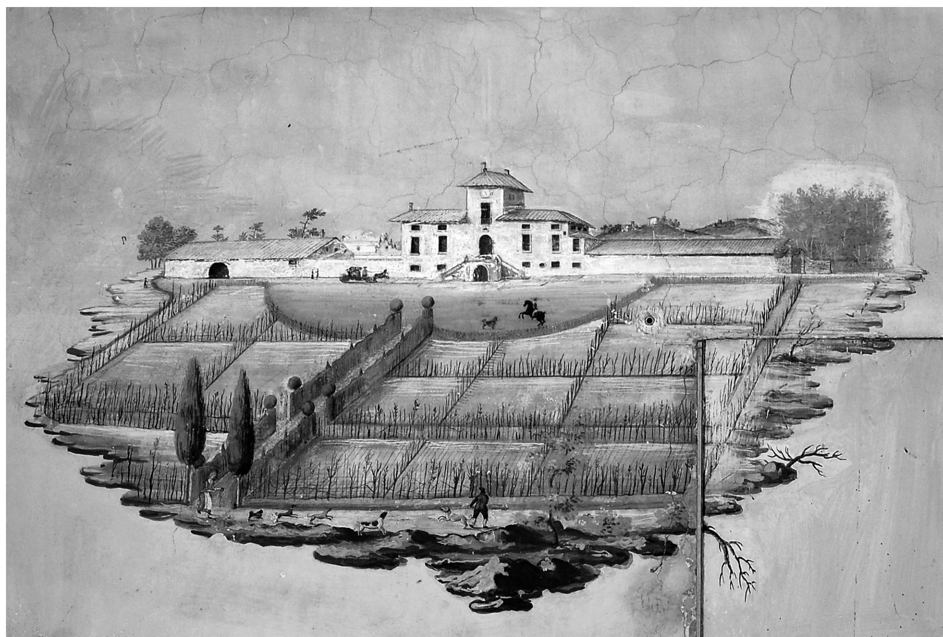


Fig. 1: Raffigurazione pittorica tardosettecentesca della villa di Montebuono in una stanza del piano nobile della stessa.



Fig. 2: Villa di Montebuono: facciata settentrionale sul finire dell'Ottocento; la cartolina qui riprodotta risulta spedita dal barone Carlo de Franceschi, nipote di Napoleone Giuseppe.



Fig. 3: Villa di Montebuono: facciata sul giardino nei primi decenni del Novecento.



Fig. 4: Veduta della campagna dalla loggia del piano nobile della villa di Montebuono antecedente alla costruzione dell'autostrada Firenze-Mare (fine anni Venti del Novecento).



Fig. 5: Villa di Poggio alla Guardia, già in condizioni di degrado, nella primavera del 1974.

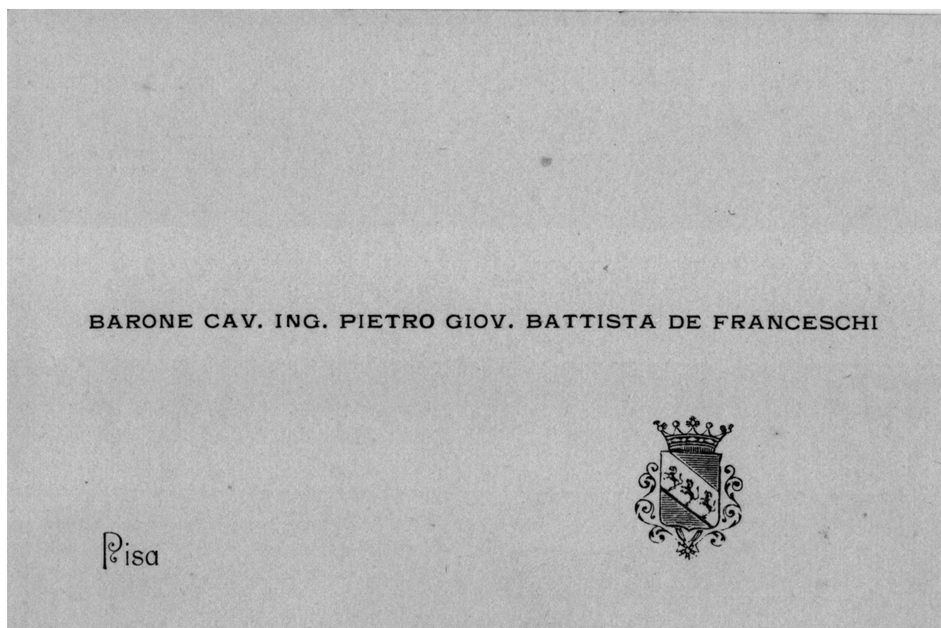


Fig. 6: Biglietto da visita del barone Pietro Giovanni Battista de Franceschi.

Le giornate tutt'altro che radiose in Valdelsa e nel Medio Valdarno Inferiore nel maggio 1915

FRANCESCO FIUMALBI

Introduzione

I giorni che vanno dal 26 aprile al 24 maggio 1915, ovvero dal giorno in cui fu stipulato il Patto di Londra al momento in cui l'esercito italiano oltrepassò il confine austriaco, furono chiamate retoricamente le «*radiose giornate di maggio*». Col medesimo significato, spesso fu evocato il «*maggio radioso*». Non vi è certezza su chi sia l'autore di tali espressioni, benché alcuni ne attribuiscano la paternità a Gabriele D'Annunzio, la figura intellettuale che più di altre si spese con discorsi e orazioni affinché l'Italia prendesse parte al conflitto contro l'Impero Austro-Ungarico. Tuttavia fu uno slogan di grande successo nel Dopoguerra, che ben si inseriva nella retorica dannunziana e ancor di più all'interno del corpus ideologico fascista. D'altra parte tanto per D'Annunzio, quanto per Mussolini, la guerra fu un grande evento rigeneratore. Come osservava Agostino Lanzillo nel 1918, si sviluppò l'idea che milioni e milioni di vite non potevano essere state falcidiate senza che *rinnovamenti prodigiosi non derivino dall'ecatombe immane*[1]. È per questo motivo che fu definito "radioso" il momento in cui si era affermato l'interventismo, l'inizio del processo che vide la sconfitta dei *conservatori* e di *tutte le forze morte della nazione* da parte dei *rivoluzionari e con questi tutte le forze vive del Paese*, ovvero la fine dell'Italia liberale nata dal Risorgimento e l'ascesa del nuovo stato fascista, plasmato nel sangue della guerra[2]. E non è certo casuale che alla Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932 le prime due sale espositive fossero dedicate all'intervento nella Grande Guerra[3]. Insomma, *le radiose giornate di maggio* furono il risultato di una retorica basata sul fatalismo storico, ma anche sulla costruzione di una narrazione nazionale priva di complessità e ambiguità, prodotta per affermare valori identitari indiscutibili e obbligatori e per rimuovere i punti di tensione e conflittualità che pure erano presenti[4]. Fu un mese in cui l'Italia passò dalla neutralità all'interventismo, in cui il Paese si trovò diviso fra manifestazioni interventiste e scioperi neutralisti, culminato con il voto alla Camera del 20 maggio e la dichiarazione di guerra all'Austria. Nelle pagine che seguono si cercherà di indagare cosa avvenne fra i mesi di aprile e maggio 1915

1 Lanzillo 1918, p. 173.

2 Mussolini pronunciò queste parole il 12 dicembre 1914 a Parma, cfr. Opera Omnia, VII, 1951, pp. 78-79.

3 Fioravanti 1990, p. 30.

4 Dei 2016, pp. Per una complessiva riflessione a proposito dei "luoghi della memoria" da un punto di vista antropologico si rimanda a F. Dei, *Antropologia Culturale*, 2° Ed., Il Mulino, Bologna, 2016, pp. 197-203; 264-267.

all'interno del territorio dell'allora Circondario di San Miniato[5] – che, oltre al territorio sanminiatese, comprendeva Empoli, il Medio Valdarno Inferiore e la Valdelsa fiorentina – non senza piccole divagazioni a Pisa e Firenze.

Il contesto italiano

Il 26 aprile 1915 il Governo italiano – nelle persone del Presidente del Consiglio Antonio Salandra e del Ministro degli Esteri Sidney Sonnino – e i rappresentanti della Triplice Intesa (Inghilterra, Francia e Russia) stipularono un accordo segreto, il cosiddetto "Patto di Londra". L'Italia, che fino a quel momento si era mantenuta neutrale, si impegnava ad entrare in guerra a fianco dell'Intesa entro un mese. In cambio e in caso di vittoria, avrebbe ottenuto il Trentino, il Tirolo Meridionale (Alto Adige), la Venezia Giulia, gli altipiani carsici e isontini, l'Istria (eccetto Fiume), un terzo della Dalmazia, parte dell'Albania e la conferma della sovranità sulla Tripolitania, sulla Cirenaica e sul Dodecaneso. Sull'accordo internazionale, che costrinse alle trincee gli italiani, fu determinante il ruolo di Vittoria Emanuele III, pur rimasto attentamente in zona d'ombra. Da quel momento si avviarono le manovre politiche affinché il Parlamento ratificasse gli impegni con le potenze occidentali, culminate con la votazione del 20 maggio e con il conseguente inizio delle ostilità contro l'Austria-Ungheria. Non mancò chi definì l'iter istituzionale come un vero e proprio colpo di stato mascherato[6].

Di fronte al deflagrare del conflitto in Europa, in Italia si svilupparono due grandi correnti di pensiero, fra chi riteneva che anche l'Italia dovesse prendere parte alla guerra e coloro che ritenevano dovesse mantenere un atteggiamento neutrale. Anche se i due schieramenti proponevano due posizioni nette e inconciliabili fra loro – intervento vs neutralità – la loro composizione era estremamente variegata ed eterogenea. Gli stessi partiti parlamentari, al loro interno erano attraversati da fratture e da opposti punti di vista, derivanti da posizioni ideologiche, pratiche e di opportunità[7].

Giovanni Giolitti, già Presidente del Consiglio e massimo esponente liberale, era fermamente contrario alla guerra poiché riteneva l'Italia impreparata a sostenere gli sforzi che il conflitto avrebbe comportato. Era favorevole alle trattative con Austria e Germania al fine di ottenere alcune concessioni territoriali per mantenere la neutralità ed evitare di imbarcarsi in una guerra i cui esiti erano tutt'altro che scontati[8]. Anche la maggior parte dei Cattolici, aderendo alle posizioni di Benedetto XV, erano contrari alla guerra sia per motivi religiosi che per opportunità di politica internazionale: l'Austria era cattolica e poteva rappresentare un valido sostegno contro la laicità moderna incarnata dalla Francia anticlericale e repubblicana[9]. Infine i Socialisti, il cui pacifismo era dettato dall'amara

[5] Il Circondario di San Miniato in Provincia di Firenze era composto dal Medio Valdarno Inferiore, dall'Empolese e dalla Valdelsa fiorentina. Rimase tale fino al 1925, quando, con il Regio Decreto del 15 novembre 1925 n. 2011 fu smembrato dell'Empolese-Valdelsa e assegnato alla Provincia di Pisa.

[6] Sul Patto di Londra e il processo decisionale nell'ambito dei vertici istituzionali si veda Astuto 2019. Sulla lettura degli eventi come un colpo di stato si veda Zenatelli 2014. Il testo del documento è stato ripubblicato anche in Versori 2015, pp. 199-203.

[7] Per una sintesi complessiva si rimanda a Gentile 2014, pp. 74-79.

[8] In proposito Pavone 1962; cfr. Compagna 2015.

[9] Sulle posizioni dei cattolici e di Benedetto XV si veda Rossini 1963.

consapevolezza che a morire al fronte sarebbero stati inviati i figli dei contadini e degli operai. Proponevano una visione "internazionale", da contrapporre ai particolarismi nazionali: i proletari erano tutti "compagni", indipendentemente dal loro paese di appartenenza. Secondo Lenin, la guerra era da inquadrare unicamente all'interno delle logiche borghesi delle potenze europee, nonché delle mire imperialiste e dinastiche, concepita per creare nuovi mercati. I socialisti italiani, tuttavia, risolsero la propria posizione con un compromesso, sintetizzato nello slogan "Né aderire né sabotare"[10].

Il partito interventista rappresentava, inizialmente, una netta minoranza nel Paese. Le principali motivazioni di un approccio favorevole alla guerra risiedevano nel fatto che l'Austria fosse il nemico storico, contro cui l'Italia aveva dovuto combattere per la propria indipendenza. Anche molti socialisti avevano dichiarato la propria avversione all'Austria: da Cesare Battisti a Benito Mussolini[11], ma anche Leonida Bissolati e Gaetano Salvemini che si rifacevano alla tradizione mazziniana. Non mancavano i socialisti rivoluzionari che vedevano nella guerra l'occasione per emancipare le classi proletarie. Agli ideali risorgimentali si rifacevano i liberali conservatori, come il Presidente del Consiglio Antonio Salandra, il Ministro degli Esteri Sidney Sonnino e il Direttore de *Il Corriere della Sera* Luigi Albertini, esponente della borghesia industriale milanese. E poi c'erano gli intellettuali avanguardisti, i futuristi e personalità come Gabriele D'Annunzio, ma anche lo stesso Vittorio Emanuele III: Vittorio Emanuele II aveva fatto l'Italia, il nipote voleva renderla grande[12].

La prima mossa formale dopo il "Patto di Londra" avvenne il 4 maggio 1915, quando l'Italia dichiarò la propria uscita dalla Triplice Allenza, l'accordo sottoscritto con la Germania e l'Impero Austro-Ungarico un trentennio prima. Da quel momento partì la mobilitazione e la campagna interventista si fece sempre più accesa. Nel frattempo, il 5 maggio, a Quarto presso Genova, fu inaugurato il monumento a Garibaldi e ai Mille che proprio da quel porto avevano dato avvio alla spedizione nel 1860. La memoria dell'impresa garibaldina offrì a D'Annunzio l'occasione per esortare gli italiani a scegliere la guerra, naturale seguito ed esito del Risorgimento. «*Oggi sta su la patria un giorno di porpora; e questo è un ritorno per una nova dipartita, o gente d'Italia. Se mai le pietre gridarono nei sogni dei profeti, ecco, in verità, nella nostra vigilia questo bronzo comanda.* [...] [Garibaldi] *Disse: "Qui si fa l'Italia o si muore". A lui che sta nel futuro "Qui si rinasce e si fa un'Italia più grande" oggi dice la fede d'Italia. O primavera angosciosa di dubbio e di patimento, di speranza e di corruccio!*»[13].

Dopo lo scioglimento della Triplice Alleanza e il discorso di Quarto, la situazione che andava profilandosi era ormai chiara. Giolitti, tuttavia, dalla sua casa in Piemonte raggiunse la Capitale per sollecitare il Governo a riprendere le trattative con l'Austria e la Germania. Dopo essere stato a colloquio con il Re e con Salandra, capì che il Governo si era impegnato con le potenze dell'Intesa e

---

10 Ambrosoli 1961.

11 Su Mussolini e il suo passaggio dal campo socialista all'interventismo si rimanda a Gentile 1996, pp. 61-110; Gentile 2020, pp. 47-88.

12 Isneghi Rochat 2008, pp. 99-111.

13 D'Annunzio 1920, pp. 13-33.

che solo il Parlamento poteva sciogliere gli accordi e rinnovare l'indirizzo neutrale. 300 deputati e 100 senatori lasciarono il proprio biglietto da visita nella cassetta della posta dell'appartamento romano di Giolitti, in segno di solidarietà e concordanza di vedute. La maggioranza parlamentare era ancora "neutralista" e ciò indusse Salandra a presentare le dimissioni nelle mani di Vittorio Emanuele III, il quale le respinse. A questo punto a Roma scoppiarono molteplici disordini, specialmente contro Giolitti e la maggioranza dei parlamentari. Alcuni gruppi, diventati sempre più violenti, diedero l'assalto al Palazzo di Montecitorio[14]. Intanto Mussolini, dalle colonne de Il Popolo d'Italia tuonava contro i neutralisti e contro lo stesso Parlamento, ritenuto corrotto e da estirpare[15]. Nel clima rovente di quei giorni, in fervida attesa per le decisioni che sarebbero state prese dalla Camera convocata per il 20 maggio 1915, fece nuovamente il suo ingresso sulla scena Gabriele D'Annunzio. Il poeta, in diverse occasioni, incitò la folla ad usare anche la violenza, se necessario, per punire i traditori della Patria: «*Compagni, non è più tempo di parlare ma di fare; non è più tempo di concioni ma di azioni, e di azioni romane. Se considerato è come crimine l'incitare alla violenza i cittadini, io mi vanterò di questo crimine, io lo prenderò sopra me solo. Se invece di allarmi io potessi armi gettare ai risoluti, non esiterei: né mi parrebbe di averne rimordimento. Ogni eccesso della forza è lecito, se vale ad impedire che la Patria si perda. Voi dovete impedire che un pugno di ruffiani e di frodatori riesca ad imbrattare e a perdere l'Italia*»[16]. Non mancarono tensioni in tutta Italia: gli interventisti si scagliarono contro Giolitti, mentre i neutralisti manifestavano contro il governo, attraverso scioperi e tumulti.

Nella seduta della Camera del 20 maggio 1915 Salandra, dopo la crisi dei giorni precedenti, chiese i "pieni poteri", ovvero i poteri di dichiarare guerra, come si evince dal resoconto stenografico: «*Mi onoro di presentare alla Camera un disegno di legge per il conferimento al Governo del Re di poteri straordinari in caso di guerra. (Approvazioni). E poiché chiedo che esso sia dichiarato di massima urgenza, darò lettura alla Camera della relazione nella quale sono comprese le comunicazioni del Governo. Onorevoli colleghi!* […] *In questo stato di cose, considerata la gravità della situazione internazionale, il Governo deve essere anche politicamente preparato ad affrontare ogni maggiore cimento e col presente disegno di legge vi chiede i poteri straordinari, che gli occorrono. Tale provvedimento non solo è, in sé, del tutto giustificato da precedenti nostri e di altri Stati, quale che sia la forma di Governo onde son retti; ma rappresenta una migliore coordinazione, se non pure una attenuazione, di quelle facoltà che lo stesso nostro diritto vigente conferisce d'altronde al Governo, allorché preme quella suprema legge che è la salute dello Stato. (Vivissimi generali applausi)*»[17].

---

14 Sul particolare momento che vide l'azione di Giolitti e l'assalto del Palazzo di Montecitorio, si veda De Biase 1957.

15 Gentile 2014, p. 79.

16 Discorso di Gabriele D'Annunzio pronunciato la sera del 13 maggio 1915 a Roma di fronte alla folla radunata in una piazza. Il testo fu poi pubblicato in D'Annunzio 1920, pp. 73-74. Cfr. Gentile 2014, p. 80.

17 Come osservato da Indro Montanelli: «*solo Turati si alzò a fare opposizione. I 300 giolittiani tacquero, e al momento del voto si schierarono col governo dandogli una maggioranza di 407 contro 74. Era l'abdicazione alla volontà della piazza, che a sua volta aveva abdicato alla volontà di una minoranza, come*

Il 24 maggio l'Italia varcò i confini austriaci. Era iniziata la guerra. «*A voi la gloria di piantare il tricolore d'Italia sui termini sacri che la natura pose ai confini della Patria nostra. A voi la gloria di compiere, finalmente, l'opera con tanto eroismo iniziata dai nostri padri*». Con queste parole Vittorio Emanuele III concluse il proclama all'esercito e salutò l'inizio delle operazioni belliche.

Manifestazioni, dimostrazioni e tumulti in Valdelsa e nel Medio Valdarno Inferiore

Fra la fine di aprile e il maggio 1915, quando l'ingresso dell'Italia in guerra si faceva ogni giorno più imminente, la situazione fra Valdelsa e Medio Valdarno Inferiore era particolarmente tesa. I primi movimenti di protesta sorsero in concomitanza della partenza dei richiamati alle armi in vista della mobilitazione e dei preparativi nella seconda metà del mese di aprile, ovvero nei giorni che precedettero il Patto di Londra. In breve tempo, le dimostrazioni antibelliciste si fusero con le manifestazioni del 1° maggio e proseguirono, con sempre maggiore frequenza, fino alla formale dichiarazione di guerra. Di questo abbiamo notizie grazie a quotidiani nazionali come Il Corriere della Sera, La Stampa e l'Avanti!. Dal 24 maggio entrarono in vigore le disposizioni urgenti in materia di pubblica sicurezza, emanate dal re Vittorio Emanuele III, per cui anche la stampa fu costretta a censurare gli episodi di protesta, le dimostrazioni e i tumulti che comunque si verificarono nei giorni successivi.

La prima protesta significativa di cui si abbia notizia proviene dalla zona empolese. Il giorno martedì 20 aprile 1915 centinaia di donne, provenienti dal Montalbano, da Vinci e da Cerreto Guidi mossero verso Empoli per manifestare contro la guerra. Qui la folla, ingrossata da uomini e donne provenienti dai paesi vicini e dalla stessa Empoli, invasero la stazione ferroviaria che era occupata dall'8° Compagnia dell'87° Reggimento Fanteria, da numerosi Carabinieri e le autorità di pubblica sicurezza provenienti da San Miniato. Scoppiò un grave parapiglia, la linea ferroviaria fu interrotta e vi furono diversi feriti. Nei giorni seguenti la città di Empoli fu militarizzata, vennero arrestate circa 100 persone, ma solamente 34 di queste finirono a processo per direttissima presso il Tribunale di San Miniato.

Di seguito l'articolo dell'«Avanti!» Anno XIX, n. 110 del 21 aprile 1915, pp. 1-2:

> ***Contro la guerra. Violente dimostrazioni a Empoli.*** *FIRENZE, 20 notte. Da Empoli si hanno le seguenti notizie: Stamane sono scesi da Montalbano, da Vinci e da Cerreto Guidi circa 300 donne. A queste si sono aggiunti parecchi uomini ed altre donne dei villaggi vicini. I dimostranti hanno transitato per le vie principali della città gridando: abbasso la guerra! Una imponente dimostrazione è stata fatta a mezzogiorno in vicinanza del municipio. È stata ottenuta anche la chiusura dei negozi. La folla si è poi riversata in piazza e si è recata alla stazione ferroviaria, che era occupata militarmente da soldati e da numerose guardie di P.S. E carabinieri. Il delegato [il delegato alla Pubblica Sicurezza sig. Adorni, n.d.r.] del paese ha arringato la folla cercando di persuaderla a non andare alla stazione, ma la folla non ha dato ascolto alle parole del delegato e si è recata in massa alla stazione ove si sono date*

del resto in Italia era sempre successo». Montanelli 1974, p. 238.

a tumultuare. Sono avvenute gravi colluttazioni, durante le quali sono state rotte le cancellate della stazione. L'ira popolare si è scatenata su un carabiniere aggiunto il quale aveva dato una piattenata [un colpo di spada dato di piatto, n.d.r.] ad una donna. Il carabiniere si è potuto salvare a tempo sorretto dai suoi compagni. Sono avvenute altre colluttazioni con la forza pubblica e finalmente la folla numerosissima invase la stazione impedendo la partenza del treno merci 1650 proveniente da Firenze alle ore 1,31. La macchina venne staccata ed è stata messa attraverso al binario per ostacolare il procedimento del treno 1649 che da Livorno si reca a Firenze. I dimostranti hanno continuato per molto tempo a tumultuare. Durante un tafferuglio assai serio sono stati feriti mediante colpi di pietra il tenente dei Carabinieri. Alcuni monarchici si sono adoperati per invitare la folla a sciogliersi, ma sono stati percossi.

Vinci (Empoli). – *Dimostrazione di donne – Una massa compatta di donne si recò sulla piazza del Comune, allo scopo di fare una protesta contro la guerra. Solo a stento e per opera della minoranza socialista si poterono evitare avvenimenti gravi. È stato votato un ordine del giorno così concepito: «Vista l'odierna situazione internazionale e sulle voci di un'imminente entrata in campo dell'Italia: protestano contro la guerra e fanno voti affinché i loro figli non vengano trascinati in questo immane flagello»*

Il fatto destò particolare clamore e suscitò l'attenzione della stampa nazionale. Di seguito l'articolo de «Il Corriere della Sera», Anno XL, n. 110 del 21 aprile 1915, p. 4:

La stazione di Empoli invasa dalla folla. Colluttazioni e feriti. *Firenze, 20 aprile, notte. Il Nuovo Giornale di stasera pubblica il seguente fonogramma da Empoli: Stamane sono scese da Montalbano, da Vinci, da Cerreto Guidi circa 300 donne. Alle donne si sono aggiunti parecchi uomini e altre donne dei villaggi vicini. I dimostranti hanno transitato per le vie principali della città gridando «abbasso la guerra"». Una dimostrazione è stata fatta alle ore 12 dinanzi al Municipio ed è stata imposta la chiusura dei negozi. La folla si è riversata in piazza e si è recata poi alla stazione ferroviaria, che era occupata dall'ottava compagnia dell'87° fanteria qui in distaccamento e da numerose guardie di P.S. e carabinieri. Il delegato Adorni ha arringato la folla esortandola a non eccedere. Infine ha dichiarato che a nessun costo avrebbe permesso che la stazione fosse invasa. Ma le sue esortazioni sono state vane, poiché in vicinanza della stazione erano oltre duemila persone che si sono date a tumultuare e a commettere disordini. Sono avvenute gravi colluttazioni, durante le quali fu rotta la cancellata della stazione. L'ira popolare allora si è scatenata su un carabiniere che aveva dato una piattonata a una donna. Il povero carabiniere è stato salvato a stento dai commilitoni. Sono avvenute altre colluttazioni colla forza pubblica e finalmente la folla numerosissima ha invaso la stazione impedendo la partenza del treno merci 1650 proveniente da Firenze alle ore 13,40. La macchina è stata staccata e è stata messa attraverso i binari per ostacolare il proseguimento del treno 1649, che da Livorno si reca a Firenze. I dimostranti continuarono a tumultuare. Durante un tafferuglio assai serio sono rimasti feriti da colpi di pietra il tenente dei carabinieri di S. Miniato e un milite. Alcuni cittadini si sono adoperati affinché ritornasse la calma. Ma ebbero la peggio perché due di costo e cioè Ilio Panzani e Ferdinando Liserani sono stati percossi e feriti.*

Anche «La Stampa», Anno XLIX, n. 110 del 21 aprile 1915, p. 6 dette risalto all'episodio empolese:

> ***Gravi disordini ad Empoli. La stazione ferroviaria invasa dai dimostranti. Un tenente, un carabiniere e due cittadini feriti.*** *Firenze, 20, notte. Il «Nuovo Giornale» ha da Empoli: Stamane, sono scese da Monte Albano, da Vinci, da Cerreto circa trecento donne alle quali si sono uniti parecchi uomini e altre donne dei villaggi vicini. I dimostranti hanno transitato per le vie principali della città gridando «Abbasso la guerra». Una dimostrazione è stata fatta alle ore 12 dinanzi al municipio. È stata imposta la chiusura dei negozi. La folla si è riversata in piazza e poi si è raccolta alla stazione ferroviaria che era stata occupata militarmente da una compagnia di fanteria, da numerose guardie di pubblica sicurezza e da carabinieri. Il delegato ha arringato la folla esortandola a non eccedere ed ha dichiarato infine che a nessun costo avrebbe permesso che la stazione fosse invasa. Ma le sue esortazioni sono state inutili, poiché le vicinanze della stazione erano vigilate da oltre duemila persone, che si sono date a tumultuare e a commettere disordini. Sono avvenute gravi colluttazioni durante le quali è stata rotta la cancellata della stazione. L'ira popolare si rovesciò su di un carabiniere aggiunto, il quale aveva dato una piattonata a una donna. Il povero carabiniere è stato salvato a stento dai commilitoni. Sono avvenute altre colluttazioni con la forza pubblica e finalmente la folla ha invaso la stazione impedendo la partenza del treno merci 1650 proveniente da Firenze alle ore 15,40. La macchina è stata staccata e messa attraverso i binari per ostacolare il proseguimento del treno 1649, che da Livorno va a Firenze. I dimostranti, che erano oltremodo inferociti, hanno continuato a tumultuare per tutta la serata. Durante i tafferugli sono rimasti feriti da colpi di pietra il tenente dei carabinieri di San Miniato e un milite. Alcuni monarchici si sono adoprati per far ritornare la calma, ma hanno avuto la peggio, perché due di essi sono stati percossi e feriti.*

Ancora sul tumulto empolese l'articolo de «La Stampa» Anno XLIX, n. 111 del 22 aprile 1915, p. 4:

> ***I disordini di Empoli.*** *Firenze, 21, sera. Da Empoli si hanno le seguenti notizie: È giunto il sotto-prefetto di San Miniato, che si è subito adoperato per pacificare gli animi. È pure arrivato l'on. Modigliani, il quale ha cercato di persuadere la folla, ed ha ottenuto la liberazione di un arrestato reclamato dalla folla. Un nucleo considerevole di cittadini ha stazionato per tutta la notte fuori della stazione. La pioggia ha però riportata la calma e non sono avvenuti altri incidenti. Nella notte sono stati fatti vari arresti. Temendosi tumulti, sono stati inviati rinforzi di truppa da Siena e da Pisa. Stamane Empoli ha ripreso il suo aspetto normale e la calma è ritornata negli animi. Intanto pattuglie di carabinieri e di militari transitano per le vie principali della città, che pare quasi in stato d'assedio. I carabinieri ed altre persone che avevano riportato ferite sono stati medicati all'ospedale.*

Di seguito l'articolo de «La Stampa», Anno XLIX, n. 112 del 23 aprile 1915, p. 4:

> ***Un centinaio di dimostranti arrestati ad Empoli.*** *Empoli, 22, notte. La giornata è passata tranquilla. Il mercato di oggi si è svolto normalmente. Sono stati operati un centinaio di arresti, che sono stati condotti parte a San Miniato e parte a Firenze. È stato arrestato il consigliere comunale socialista Ferruccio Paci. L'on. Masini, deputato del collegio, si è interessato per il rilascio, ma inutilmente. L'on. Masini si è recato*

a San Miniato per le relative pratiche presso quelle autorità giudiziarie, perché gli arrestati vengano giudicati per direttissima. La stazione ferroviaria è sempre occupata militarmente. Sulla piazza della stazione la cavalleria fa sempre le sue evoluzioni.

Ancora su l'«Avanti!», Anno XIX, n. 112 del 23 aprile 1915, p. 2 e p. 6:

CONTRO LA GUERRA. Come si** è **svolta la manifestazione di Empoli. *Abbiamo da Empoli: La manifestazione, di cui già avete dato notizia, prese le mosse dal Comune di Vinci. Scopo di essa: impedire la partecipazione dei richiamati del 1891. Circa un migliaio di persone, in maggioranza donne, giungeva verso le 11 ant. ad Empoli. Qui, la popolazione tutta aderì alla manifestazione. In un attimo, senza nessuna imposizione, si chiusero tutti i negozi e le officine: un vero sciopero generale. Verso le 12.30 la folla demi manifestanti (non meno di 3000 persone) si riversò in piazza della stazione, ove trovavasi il delegato Adorni con grande stuolo di guardie, carabinieri e oltre 300 soldati di fanteria. Erano stati chiusi tutti gli accessi alla stazione. La folla accennò senz'altro ad entrare nella stazione. Il delegato si cinse la fascia e fece suonare gli squilli. Ma la vasta fiumana popolare, facendo impeto, ruppe il cordone e riuscì ad entrare e nell'impedire la partenza dei richiamati. Ottenuto questo primo risultato, la folla non volle più uscire dalla stazione e volle impedire la partenza dei treni successivi fino alle ore 18, paralizzando tutto il movimento. La polizia impotente contro quella vasta ondata popolare domandò grandi rinforzi a Firenze: e sul treno delle 18.30 giunse la grande armata composta: genio, cavalleria e tutto lo stato maggiore della Sottoprefettura di S. Miniato. All'arrivo di questi rinforzi si ebbero cariche all'impazzata contro quei pochi che là ancora si trovavano e si ebbero quattro arresti. Fortunatamente col medesimo treno era giunto da Firenze l'on. Modigliani, il quale, compresa la gravità del momento, parlò alla folla, la richiamò alla calma, e riuscì pure a far rilasciare alcuni degli arrestati. La chiusura dei negozii fino all'indomani, volontariamente, è la prova più eloquente della generale avversione alla guerra. Nella nottata furono fatti circa 20 arresti. Ormai Empoli era in stato d'assedio.*

La reazione ad Empoli.
Firenze, 22 notte. Si ha da Empoli: La giornata è passata tranquilla. Sono stati però eseguiti 100 arresti e gli arrestati sono stati tradotti parte a S. Miniato e parte a Firenze. È stato arrestato anche il consigliere socialista Ferruccio Paci. L'arresto ha destato enorme impressione nei socialisti e dappertutto. L'on. Masini, deputato del collegio, si è interessato per il rilascio degli arrestati, ma inutilmente perché sono stati deferiti tutti all'autorità giudiziaria. Il nostro compagno si è recato anche a S. Miniato a far pratiche presso l'autorità giudiziaria affinché gli arrestati vengano giudicati per direttissima. La stazione ferroviaria è sempre occupata militarmente, ed Empoli si trova sempre in istato di assedio.

Anche a Castelfiorentino, il 21 aprile si verificarono disordini durante la partenza dei mobilitati. In proposito l'articolo dell'«Avanti!» Anno XIX, n. 111 del 22 aprile 1915, pp. 1-2:

CASTELFIORENTINO, 21. Alla partenza del treno delle ore 12 due ric*hiamati si sono rifiutati di partire perché non avevano denaro per il viaggio. L'autorità di P.S. prima di fare loro lo scontrino ferroviario e mandarli al proprio distretto li ha*

tratti in arresto portandoli alla caserma. Contro questo abuso la folla presente al fatto ha protestato energicamente volendo il rilascio dei due arrestati. La massa si è andata ingrossando di numero, ed un migliaio di persone si sono portate davanti alla caserma, chiedendo il rilascio. Nel mentre che la folla tumultuava, sopraggiunse il delegato, il maresciallo Masi e un milite, trafelati, e come iene si sono slanciati sulla folla: il delegato Ringoni ha tratto la sciarpa intimando alla folla di ritirarsi, e ordinando alla sbirraglia di caricare la massa e di fare arresti. Infatti si sono gettati addosso alla popolazione arrestando a casaccio chiunque capitasse sotto tiro. Poco dopo per le insistenze di compagni, il delicato accondiscese ed ha rimessi i due arrestati in libertà. La scena è stata commovente alla uscita dei due richiamati: i parenti e gli amici li hanno accolti con abbracci replicati. La popolazione, con slancio veramente ammirevole ha strappato dalle mani dei carabinieri i cittadini arrestati, inveendo contro tali sistemi, che sono degli dei codardi e compagni. È stato un avvenimento tragico, quando i carabinieri con violenza si sono scagliati sulla folla: solo per la pronta intromissione del nostro corrispondente e di altri compagni, si è evitato un conflitto.

Nei giorni seguenti il quotidiano socialista non mancò di pubblicare aggiornamenti sui fatti di Empoli. Di seguito l'articolo de l'«Avanti!», Anno XIX, n. 119 del 30 aprile 1915, p. 2:

Le montature della polizia. Il processo per i fatti di Empoli. *EMPOLI, 28. Per oggi era fissato al Tribunale di San Miniato il processone per la grande protesta contro la guerra avvenuta in Empoli il 20 aprile. Trentaquattro sono i detenuti che attendono che giustizia sia fatta onde poter ritornare in braccio ai loro cari. Quando stamattina si è incominciato a svolgere il processo, si è capito subito che l'intenzione della magistratura era quella di dare una forte "lezione" ai nostri arrestati facendo pesare su di loro il capo d'accusa più grave, che avrebbe portato, nientemeno, che alla condanna dal minimo di due anni al massimo di sette anni. La difesa, composta dai compagni avvocati Salvadori e Pacchi, insieme al nostro deputato on. Masini chiamato testimone, ha giustamente compreso che era necessario domandare il rinvio del caso, onde potere avere il tempo di chiamare testimoni a difesa, ed aver modo di smontare e sgonfiare il grande pallone che dipinge Empoli come promotore del tracollo dell'ordinamento attuale. Tanto per averne una idea esatta, il paese era invaso da due reggimenti di fanteria con baionetta in canna, con grande stuolo di carabinieri e poliziotti, i quali hanno voluto dare lo spettacolo di far traversare la città ai 34 reclusi, come se fossero stati briganti. Il processo dopo lunga discussione, è stato rinviato al 6 maggio: speriamo che la difesa, oltre ai due compagni succitati, sarà rinforzata dall'on. Modigliani, già impegnato, e da qualche altro deputato, che la Direzione del Partito vorrà fare un dovere di inviarci.*

Ai fatti di Empoli seguirono condanne e assoluzioni, come riportato dai quotidiani. Di seguito l'articolo de «La Stampa», Anno XLIX, n. 127 del 9 maggio 1915, p. 7:

23 condannati ed 11 assolti per i fatti di Empoli. *Firenze, 8, notte. Questa sera al Tribunale di San Miniato è terminato il processo contro i 34 dimostranti arrestati pei fatti di Empoli. Solo 11 vennero assolti: gli altri vennero condannati a pene varianti da 17 mesi a 8 mesi di reclusione.*

L'«Avanti!», Anno XIX, n. 128 del 10 maggio 1915, p. 2:

> ***Il processone per i fatti di Empoli.*** *Empoli, 9. Dopo due giorni di faticoso lavoro, ebbe termine al Tribunale di S. Miniato il grande processo dei 34 arrestati per la protesta contro la guerra del 20 aprile. Impossibile descrivere la grande montatura che portava, per i suoi vari capi di accusa, la condanna da un minimo di anni due ad un massimo di sette anni. L'accusa fu sostenuta barbaramente da una ventina di poliziotti con a capo il delegato Adorni. Oltre 40 furono i testimoni a difesa valendo poco o niente l'opera loro. Dopo una lunga e mordace requisitoria, il P.M. ritirava l'accusa per soli sette, e per gli altri 27 chiedeva una pena che saliva a quattro anni, quattro mesi e 600 lire di multa. Difesero gli imputati disinteressatamente i bravi compagni Salvadori di Empoli, Pacchi di Fucecchio, Salvatori di Viareggio e l'on. Pescetti, ai quali vada a nome di tutti il nostro sentito ringraziamento. Terminate le splendide quanto emozionanti difese, il Tribunale si ritira in Camera di consiglio, e dopo tre lunghe ore rientra pronunziando sentenza di assoluzione per 12 e condannando altri 22 da un minimo di due mesi a un massimo di 10. E così con questo il grande pallone ci sembra in parte sgonfiato, e finirà di sgonfiarsi in Corte d'appello.*

Nei medesimi giorni gli studenti universitari di Pisa si mossero verso l'interventismo. Di seguito l'articolo de «Il Corriere della Sera», Anno XL, n. 113 del 24 aprile 1915, p. 5:

> ***Lo sciopero anche a Pisa*** *(Per telefono al Corriere della Sera)*
>
> ***Patriottiche parole d'un senatore.*** *Pisa, 23 aprile, notte. Anche a Pisa è stato accolto l'appello degli studenti del Politecnico di Milano. Un centinaio di nostri goliardi deliberava ieri sera l'astensione dalle lezioni, ma le prime lezioni ebbero principio stamane ugualmente. Verso le ore 10 però, le aule sono state invase dalla studentesca tumultuante che ha ottenuta la solidarietà dei colleghi per la cessazione delle lezioni. Dopo qualche incidente fra professori e studenti, il rettore ha deciso di chiudere l'Università fino a lunedì. La studentesca, prima della chiusura, teneva però un comizio in un'aula dell'Ateneo votando un ordine del giorno, riaffermante la solidarietà con gli studenti milanesi e invitando il Governo a prendere seri provvedimenti contro i propagandisti stranieri. Usciti dall'Università, al grido di «Viva l'Italia! Fuori i nemici d'Italia!» gli studenti si sono imbattuti nel venerando prof. sen. Buonamici, il quale, acclamato e invitato a parlare, ha detto con voce commossa: «Gioventù italiana! Ormai è passata l'ora delle discussioni per dar luogo a quella dei fatti. È l'ora di agire ed io, con sicura coscienza, vi dico che l'Italia sta per ridestarsi ed affermarsi».*
>
> *Le parole del venerando senatore suscitarono un applauso caloroso, cui rispose il grido di «Viva l'Italia!». Quindi gli studenti seguirono il professore al canto dell'Inno di Mameli, pure intonato dal prof. Bonamici, a capo scoperto. Giunto presso la segreteria dell'Università egli fu nuovamente acclamato, al grido di: «Guerra al nemico eterno!». Il prof. Buonamici a questo punto, commosso, abbracciò e baciò gli studenti vicini. Gli studenti in corteo si sono poi recati ai vari Istituti secondari ottenendo la cessazione delle lezioni. Si è verificato un lieve incidente: un gruppo di studenti ha rotto i vetri delle finestre del seminario in piazza Santa Caterina. È intervenuta una compagnia di fanteria a tutelare il seminario e la folla si è dispersa.*

L'articolo de «La Stampa», Anno XLIX, n. 113 del 24 aprile 1915, p. 7:

> ***A Pisa. Una sassaiola contro un Seminario.*** *Pisa, 23, notte. Ieri ed oggi gli studenti dell'Università hanno proseguito nell'agitazione. Al palazzo Universitario comparve un manifestino, a firma di alcuni studenti, col quale si invitano tutti i compagni indistintamente a cessare le lezioni. Stamane il cortile maggiore della Sapienza era popolato di studenti, la maggior parte di Ingegneria, e così hanno avuto luogo i primi tumulti. La studentesca, gridando, invase alcune aule, in cui si faceva lezione, e si ottenne che cessassero. In qualche aula nacquero contestazioni tra studenti, dei vetri vennero frantumati e volarono dei pugni. Finalmente gli scioperanti hanno avuto il sopravvento. Giunse intanto la notizia che il rettore dell'Università ha dichiarato di sospendere le lezioni fino al prossimo lunedì. A questa notizia gli studenti si riuniscono in un'aula, dove tengono un breve comizio. Hanno parlato due goliardi, che hanno concluso invocando la solidarietà coi colleghi di Milano. Dopo ciò, venne approvato un ordine del giorno, col quale, mentre si afferma la solidarietà ai colleghi di Milano, si protesta contro i tedeschi d'Italia, e si invita il Governo a prendere i provvedimenti del caso. Terminato il comizio, gli studenti si sono quindi recati a varii istituti secondari, chiedendone la chiusura. Un increscioso incidente è avvenuto al Seminario di Santa Caterina, Qui circa un centinaio di studenti delle secondarie inferiori ha fatto contro l'Istituto una fatta sassaiola frantumando tutti i vetri. È rimasto ferito un servente dell'Istituto. Nessun altro incidente.*

In occasione del 1° maggio le proteste anti-interventiste ripresero vigore in tutto il Valdarno Inferiore e in Valdelsa. Così su l'«Avanti!», Anno XIX, n. 121 del 3 maggio 1915, pp. 1-2:

> ***CASTELFIORENTINO.*** *Manifestazione imponente. Corteo interminabile, con donne e bimbi: le Associazioni coi vessilli, musiche. Davanti al marmo che ricorda Andrea Costa, il compagno Innocenti ha parlato fra vivo entusiasmo.*
>
> ***EMPOLI.*** *Astensione dal lavoro completa. All'Arena Nuova ha parlato il compagno on. Giulio Masini, davanti ad oltre duemila persone. Non si è verificato nessun incidente, malgrado l'enorme e provocatore sfoggio di forza pubblica.*
>
> ***S. CROCE SULL'ARNO.*** *Astensione generale dal lavoro. Nel comizio pubblico, oratore il candidato politico avvocato Luigi Salvadori, si è votato un ordine del giorno contro la guerra. Numeroso uditorio.*
>
> ***CERTALDO.*** *Il popolo certaldese si è affermato solennemente contro la guerra. Il deputato Masini e l'avv. Pacchi hanno parlato applauditissimi davanti ad un uditorio imponente.*

L'«Avanti!», Anno XIX, n. 122 del 4 maggio 1915, p. 2:

> ***PISA*** *Astensione sul lavoro. Nella mattinata si è tenuto un comizio ben riuscito nella piazza di S. Giovannino, per iniziativa dei socialisti, degli anarchici e della Camera del Lavoro. Non è intervenuto l'on. Merloni, delegato dalla Direzione del Partito. Hanno parlato Montanari pei socialisti e Castrucci per gli anarchici. Nessun incidente.*

MONTECALVOLI *Le organizzazioni politiche ed economiche riunite in solenne comizio nel giorno del Primo Maggio nei locali della Società Cooperativa hanno votato un ordine del giorno riaffermando la propria avversione alla guerra.*

L'«Avanti!», Anno XIX, n. 123, del 5 maggio 1915, p. 2:

CASTELFIORENTINO. *Corteo di Associazioni. Interminabile. Comizio nell'Arena del Circolo operaio. Oratore l'avv. Gaetano Pacchi, davanti ad una folla enorme, imprecante alla guerra.*

MONTESPERTOLI. *Nei locali sociali hanno parlato Bini e Verdiani. Sono state fatte manifestazioni per le vie al grido di abbasso la guerra e viva il socialismo.*

Il processone pei fatti d'Empoli *EMPOLI, 4. Domani s'inizia il processone per i fatti d'Empoli. Il collegio di difesa è composto dagli onorevoli Pescetti e Modigliani, e degli avv. Salvadori e Pacchi.*

L'«Avanti!», Anno XIX, n. 124 del 6 maggio 1915, p. 2:

Poggibonsi. *Comizio contro la guerra alla Casa del Popolo; oratore il compagno avv. G. Sbaraglini.*

L'«Avanti!», Anno XIX, n. 126 dell'8 maggio 1915, p. 2:

Montaione. *Comizio. Oratori Chiti e Orfato, e corteo con musiche.*

L'«Avanti!», Anno XIX, n. 130 del 12 maggio 1915, p. 2:

Gli arrestati di Castelfiorentino *Castelfiorentino, 11. Gli arrestati sono stati trasportati al carcere di S. Miniato a disposizione dell'autorità giudiziaria. Si è recato a S. Miniato l'on. Masini, per ottenere la scarcerazione della ragazza Lombardi Pierina e degli altri due. Non sono valse le esortazioni di nessuno a persuadere la locale autorità di P.S. a venire a più miti riflessioni e rilasciare gli arrestati, ma tenta invece di impressionare maggiormente la nostra popolazione col far venire continuamente truppe e carabinieri. L'autorità di P.S. vuol far passare queste dimostrazioni per la partenza dei richiamati (dimostrazioni calme e pacifiche, che non hanno dato luogo neppure ad un minimo incidente) per dimostrazioni di malviventi e di teppisti! Il Primo Maggio migliaia e migliaia di persone convennero alla nostra manifestazione, e, poiché truppa e carabinieri erano consegnati, non successe nulla e la giornata passò tranquilla. Continuando di questo passo, col perseguitare e tenere il nostro paese in un continuo stato d'assedio, si avrà che la popolazione perderà la calma, e se non si prenderanno, da chi sta in alto seri provvedimenti per levare le cause si avranno le naturali conseguenze! Intanto si sta montando un processo per il 20 maggio contro gli innocenti arrestati, ed il processo è montato da quell'autorità di P.S. che è l'unica sola responsabile!*

La censura sulla stampa in azione! *Pisa, 10. La legge marziale non è ancora proclamata. Ma c'è odore di stato d'assedio in Italia! L'Unione socialista pisana ha voluto pubblicare un altro «numero unico» dedicato agli avvenimenti di questa vigi-*

lia; e l'aveva intitolato: "Abbasso la guerra!". Il titolo ha dato noia al questore, che ha vietato l'uscita del giornale. Si è dovuto correre alle trattative, e il giornaletto è potuto uscire col titolo di "Scintilla". Ma Scintilla ha dovuto subire la usa brava castrazione, ed ha veduto la luce col suo "pezzo in bianco" censurato come ai tempi che sembravano ormai superati. Eccovi il trafiletto incriminato: "Sono morti in Libia nell'ultima carneficina più di 1500 uomini (pensate che le nostre scuole superiori non ne contano tanti) e nessuno, né il Governo, né D'Annunzio presente, né il re... assente, ha avuto una parola per ricordare l'inutile sacrificio. C'è una bestiale noncuranza nel paese per gli italiani mandati a morire in Tripolitania e in Cirenaica. Indifferenza che rivela tutta la criminosità degli incoscienti e dei degenerati che vogliono una più grande guerra. Delinquenti!".

Nei giorni seguenti e con frequenza sempre maggiore fino al 24 maggio 1915, si intensificarono le dimostrazioni e le prese di posizione contro l'intervento italiano in guerra. Così l'«Avanti!», Anno XIX, n. 132 del 14 maggio 1915, p. 2:

Ai lavoratori fiorentini. *FIRENZE, 23. Da qualche giorno, nella nostra neutralissima città, un gruppetto di sfaccendati e di "viveurs" cerca di inscenare dimostrazioni a favore dell'intervento. È doveroso che il proletariato socialista e tutti i compagni si trovino dopo le 21 in piazza Vittorio Emanuele, per impedire che quei gruppetti di mentecatti possano dire che rappresentano la volontà di Firenze. Il Consiglio della Sezione urbana avverte dunque i compagni affinché lavorino a questo scopo, e gli interventisti abbiano la lezione che meritano.*

COLLE VAL D'ELSA *Il Primo Maggio si tenne un riuscitissimo comizio, oratore l'avv. Giuseppe Sbaraglini.*

L'«Avanti!», Anno XIX, n. 133 del 15 maggio 1915, p. 2:

Rivolta socialista a Firenze contro la commedia interventista. *FIRENZE, 14. L'altra sera i nazionalisti fiorentini, uniti ai "rivoluzionari" della guerra fascinatrice, essendo certi che i lavoratori a quell'ora erano completamente assenti causa la stanchezza del lavoro quotidiano, inscenarono la solita pagliacciata al grido di Viva la guerra! I nostri compagni hanno risposto all'invito del nostro giornale, di contrapporre dimostrazione a dimostrazione, recandosi in numero rilevante in piazza Vittorio Emanuele, che è diventata il covo della masnada patriottico-criminale. I bollenti guerrieri sono stati incontrati nelle adiacenze di via Montebello. Ne è nata una furiosa colluttazione, la quale ha trascinato dalla parte nostra i soldati, donne e ragazzi che con una fitta sassaiola hanno fugato e disperso i figli di papà. Cinque interventisti piangenti e invocanti la madre sono stati condotti all'ospedale Amerigo Vespucci, feriti. La gazzarra di pochi sfaccendati che vogliono imporre la guerra al popolo d'Italia deve assolutamente finire. Socialisti fiorentini, i nostri principi ci impongono di scendere tutti in piazza, dimostrando anche la violenza, quando occorra, la nostra avversione alla guerra!*

I socialisti di Empoli per lo sciopero generale. *EMPOLI, 14. Veduta la gravità della situazione politica odierna, la Sezione socialista ha dato incarico al rappresentante provinciale al convegno di Bologna (16 corr.) di proporre lo sciopero generale in caso di mobilitazione.*

L'«Avanti!», Anno XIX, n. 134 del 16 maggio 1915, pp. 1-2:

Sciopero contro la guerra. *PONTE A EGOLA, 14. In seguito alla deliberazione presa nella riunione popolare d'ieri sera, oggi gli operai di tutte le concerie di pelli, non hanno ripreso il lavoro del pomeriggio. Tutti i negozi sono stati spontaneamente chiusi, e alle ore 15,30 sono state fatte chiudere pure le scuole comunali. Alle 17 è stata fatta riunione alla lega fra pellettieri ed è stata organizzata la dimostrazione. Nel contempo, ad unanimità è stato votato un ordine del giorno di protesta contro la guerra. Il numeroso corteo di dimostranti in colonna serrata ha percorso tutto il paese col grido di abbasso la guerra.*

Dimostrazioni di interventisti abortite a Pisa. *PISA, 13. Gli interventisti – pochi in verità – hanno voluto dar prova di loro vita per reclamar, anche da Pisa, la guerra. All'Università, sono state disertate in mattinata le lezioni, e un forte gruppo di studenti, ai quali si erano uniti molti altri delle scuole secondarie, si sono recati a dimostrare sotto la Prefettura, acclamando al ministero dimissionario e gridando: Abbasso Giolitti! Naturalmente, ai giovinetti si è liberamente concesso di dimostrare. Ma all'avvicinarsi di un forte gruppo di popolani neutralisti, che si erano riuniti nei pressi di Piazza Garibaldi, la polizia ha tirato fuori i cordoni attraverso il ponte di mezzo, volendo dare aiuto paterno agli scolari interventisti. Cionondimeno, sono avvenuti violenti tafferugli, finiti con la peggio degli interventisti, che sono stati picchiati e volti in fuga. Qualche interventista ha dovuto rifugiarsi nelle botteghe, e le saracinesche sono state in fretta calate in Ponte e in Borgo. Fra i dimostranti più violenti, si mostravano le donne dei richiamati anziani, che tiravano giù pugni tremendi. A sera, il centro della città è stato continuamente occupato dai neutralisti, pronti a far tacere ogni intervento di dimostrazione in favore della guerra: ma dei neutralisti, nessuno si è fatto vivo.*

L'«Avanti!», Anno XIX, n. 135, del 17 maggio 1915, p. 2:

POGGIBONSI. *In questi giorni sono avvenute delle sintomatiche dimostrazioni di richiamati. Passando da questa stazione treni carichi di questi giovani lavoratori, strappati al lavoro proficuo dei campi e delle officine, hanno ripetutamente gridato: Abbasso la guerra, al quale grido ha risposto la massa di popolo che si trovava presente.*

L'appello ai socialisti della provincia di Firenze. *Firenze, 16. Il Comitato provinciale socialista fiorentino ha lanciato un appello a tutte le sezioni ed a tutti i compagni della provincia per invitarli a controdimostrazioni alle chiassate interventiste. Se noi – conclude il manifesto – lasceremo libere le piazze alla violenza teppista del variopinto interventismo italiano, la nostra astensione potrebbe significare implicito assentimento, viltà e rassegnazione dinanzi al manifestarsi di questo tragico evento. Facciamo quindi viva preghiera a tutte le sezioni della provincia di rendere largamente consapevoli dei doveri che in questo momento incombono sul nostro Partito e le invitiamo a convocare pubbliche riunioni, perché il giorno in cui verrà riaperto il Parlamento, si sappia, in questo altro consesso, qual è la ferma volontà del proletariato italiano. Compagni! Il popolo è ancora in tempo a scongiurare il pericolo. Smuovete, agitate quel sentimento d'opposizione alla guerra, che è latente nell'anima della classe proletaria e fate sì che alle grida inconsulte dei guerraioli ad ogni costo, faccia eco la vibrante protesta del popolo, al grido ammonitore di "Abbasso la guerra!".*

CASTELFRANCO DI SOTTO, 16 *Sono partiti altri giovani richiamati sotto le armi, insieme coi richiamati di S. Croce sull'Arno, onde unirsi a quelli di Castelfranco. "Abbasso gli assassini del popolo! Abbasso la guerra!" sono stati i gridi emessi da essi. Molte botteghe hanno chiuso le saracinesche in segno di protesta, mentre i partenti salutavano le madri e i figli al grido di "Viva la rivoluzione! Viva l'Internazionale!"*

L'«Avanti!» Anno XIX, n. 136 del 18 maggio 1915, p. 2, 5:

Esasperazione di popolo nel Fiorentino. *Firenze, 16. Il solito gruppetto di facinorosi guerraioli, sapendosi alleato e protetto dalla polizia, continua la solita indecente gazzarra in piazza Vittorio. Da parte nostra, continua ininterrotta la propaganda fra il popolo, che è unanimemente contrario alla guerra, e che ormai è esasperato. Ieri parecchi interventisti sono stati bastonati sonoramente; è stato ferito pure un delegato di polizia. La popolazione si vendica delle continue sopraffazioni che le vengono fatte da pochi sconsigliati protetti dalla polizia, o comincia a mettere in pratica la teoria dell'"occhio per occhio, dente per dente!". Anche nei paesi vicini è intensa l'agitazione contro la guerra. La partenza dei richiamati ha dato origine a fatti gravi al Galluzzo, a Sesto Fiorentino e a Signa, dove si è perfino staccata la locomotiva che doveva partire coi richiamati.*

MONTELUPO FIORENTINO. *Alla partenza dei richiamati, che il giorno prima si rifiutarono di partire, per iniziativa della Sezione socialista e del Gruppo anarchico, è stata fatta una imponente dimostrazione contro la guerra. Una numerosa colonna di dimostranti ha percorso le vie del paese al canto degli inni rivoluzionari fra le imprecazioni delle madri e delle spose colpite dal militarismo furibondo di sangue nei loro affetti più cari.*

Tutte le botteghe erano chiuse e portavano un cartello colla scritta: "Chiuso per protesta contro la guerra". Alla stazione, durante la dimostrazione è stato arrestato l'anarchico Rovai Vincenzo, ma la folla enorme ha imposto la sua scarcerazione. Ha parlato il compagno Scotti imprecando alla follia che le classi dirigenti stan per commettere e di cui un giorno dovran render conto al popolo che è decisamente contro la guerra.

La folla a Signa stacca la locomotiva di un treno. *FIRENZE, 17. Si ha notizia che a Signa sono avvenuti gravissimi disordini, ma i giornali tacciono, perché si tratta di dimostrazioni interventiste. Anche la popolazione di Signa è esasperata per la situazione attuale e per il periodo che si presenta in Italia. Tale esasperazione ha esploso in una tumultuosa manifestazione. Una folla di circa due mila persone, in gran parte donne, si è raccolta in Piazza ed in colonna serrata si è diretta verso la stazione, invadendola ed occupando tutto il piazzale interno. Le donne si sono sdraiate sui binari allo scopo di fare fermare i treni. Così infatti è avvenuto quando è sopraggiunto un treno militare, che è stato fermato alcune centinaia di metri prima della stazione. Sono stati fatti discendere il macchinista, il fuochista e tutti i soldati, poi la locomotiva è stata staccata dal treno. Sono sopraggiunti i sei carabinieri, che si trovavano nel paese, ma hanno dovuto ritirarsi per non essere sopraffatti. Il milite Angelini ha sparato alcuni colpi di rivoltella, che fortunatamente sono andati a vuoto; ma costui è stato fatto poi bersaglio di una fitta sassaiola ed è rimasto ferito. La folla è rimasta padrona della stazione fino a quando non sono arrivati da Firenze rinforzi di truppa e carabinieri, che dopo numerose cariche sono riusciti ad allontanare il popolo, che è tuttora eccitato.*

L'«Avanti!», Anno XIX, n. 138 del 20 maggio 1915, p. 2, 5:

***CASTELFIORENTINO**, 18. È bastato che la Sez. socialista indicesse nell'Arena del Circolo operaio una riunione perché accorressero da ogni parte del nostro comune ogni ceto di persone, dove non mancava l'elemento femminile e giovanile. Hanno parlato i compagni Innocenti e Ricciardi, fra il più entusiastico consenso. Dopo la riunione si è formato un grandioso e interminabile corteo di oltre tremila persone, con alla testa un cartello dove era scritto: "Abbasso la guerra!". La massa ordinata, calma e compatta al canto di "Bandiera rossa" ha girato le principali vie del paese emettendo grida di Abbasso la guerra. Così imponente manifestazione di popolo Castelfiorentino non aveva mai vista! Nel comizio si è votato un ordine del giorno analogo.*

***PISA**, 19 notte. Per il pomeriggio di oggi la cittadinanza pisana era stata invitata ad una manifestazione pubblica in piazza dei Cavalieri, contro la guerra... (interrotto dalla censura).*

L'«Avanti!», Anno XIX, n. 139 del 21 maggio 1915, p. 2:

***Sciopero generale a S. Croce.** S. Croce sull'Arno, 19. La Sezione socialista, udito il parere delle Organizzazioni locali, d'accordo con esse ha proclamato lo sciopero generale per tutta la giornata; nessuna defezione è avvenuta e la massa operaia ancora una volta ha dimostrato la sua avversione all'infame guerra. Nel pomeriggio tutti gli esercizi pubblici sono stati chiusi con la scritta: "Chiuso per protesta contro la guerra!". Il comizio che doveva essere tenuto alla Casa dei socialisti, è stato sospeso per mancanza dell'oratore, avendo la censura fermato il telegramma diretto all'avv. Salvatori. Le associazioni locali, Sezione Socialista, Cooperativa di consumo, Cooperativa operaia, Lega pellettieri, Lega raffinatori, hanno inviato telegrammi al deputato del collegio on. Guicciardini, perché informi il suo voto alla volontà del proletariato santacrocese, che non vuole la guerra.*

L'«Avanti!», Anno XIX, n. 140 del 22 maggio 1915, p. 2:

M*ONTELUPO FIORENTINO.* *Si è rinnovata una dimostrazione contro la guerra e contro i suoi fautori; domenica furono gli uomini a gridare tutto il loro odio antiguerresco, ora sono state le nostre donne. Sono convenuti dai paesi vicini, dalla Torre, da S. Quirico, da Pulica, le madri, le spose, le sorelle di coloro che col loro sangue dovranno fare domani per il re e per la borghesia, non per sé, la più grande Italia. Ad esse si sono aggiunte le donne del paese e tutte insieme hanno percorso le vie, dopo che i negozi erano stati chiusi. Il manifesto del prefetto minacciante lo stato d'assedio… è stato letto come un programma cinematografico, e neppure le baionette dei soldati hanno intimidito le nostre donne. Esse hanno fatto intendere che non disarmeranno contro coloro che le straziano nei loro affetti più sacri.*

***BUTI.** Buti si è unito al proletariato italiano nella protesta contro la guerra con una solenne dimostrazione. Le botteghe sono state chiuse per solidarietà coi dimostranti, ed il sindaco Pardini, richiesto dal popolo, ha spedito i seguenti telegrammi: "Prefetto Pisa. – Popolo butese odierna imponente manifestazione protesta guerra incaricandomi esprimere vossignoria tali sentimenti – Sindaco Pardini." "Deputato Sighieri, Roma. – Popolo butese odierna imponente dimostrazione protesta contro guerra. – Sindaco Pardini.*

> ***PONTE A EGOLA.*** *Fu ripetuto lo sciopero di protesta contro la guerra. Dovevano aver luogo comizio, corteo e dimostrazione, ma furono impediti dall'ordine ministeriale come in altri posti. Fu telegrafato all'on. Guicciardini, deputato del collegio, in senso contrario alla guerra.*
>
> ***Il comizio di Pisa impedito dalla Questura.*** *Pisa, 20. Impedito di trasmettere telefonicamente dalla censura, vi mando le seguenti notizie. La cittadinanza pisana era stata invitata ad una manifestazione pubblica in piazza dei Cavalieri contro la guerra imminente. L'annunzio di tale manifestazione aveva messo la febbre addosso all'autorità politica locale. Il prefetto aveva fatto affiggere ieri un manifesto con cui si minacciava l'immediato passaggio del servizio di ordine pubblico all'autorità militare. Il questore aveva ieri stesso voluto diffidare personalmente socialisti ed anarchici, promotori della radunata. All'ora indicata, la piazza dei Cavalieri è stata bloccata dalla truppa. Pattuglioni armati erano in giro per la città, che era stata posta addirittura in istato d'assedio. I neutralisti, dinanzi alla violenza dell'autorità politica, avevano protestato con un manifesto dell'ultima ora, declinando ogni responsabilità. La forza pubblica, senza che vi fosse segno di comizio o dimostrazione, si è data a fare arresti a casaccio. Chiunque si attardasse per via, era afferrato e tradotto nelle guardine. Si è perfino proceduto all'arresto di una Commissione di socialisti e anarchici, che si stava portando dal prefetto per chiedere il rilascio di molti arrestati. In complesso, sono stati incarcerati 25 persone. Gli atti di inconsulta reazione hanno prodotto, naturalmente, un fermento vivissimo nella classe lavoratrice. Sono state fatte pratiche attive per il rilascio degli arrestati; il rilascio verrà ad impedire deliberazioni assai gravi, che potrebbero essere prese dalle organizzazioni operaie.*

L'«Avanti!», Anno XIX, n. 142 del 24 maggio 1915, p. 2:

> **Improvvisa dimostrazione a S. Croce sull'Arno.** Abbiamo avuto un'altra d*imostrazione contro la guerra, determinata dal fatto che maestri e maestre avevano detto ai propri alunni di fare firmare un foglio in favore della guerra. I piccoli bimbi hanno narrato il fatto ai genitori, e questi – specialmente le donne – alla ripresa della lezione del pomeriggio di sono recate all'edificio scolastico per protestare contro tale abuso. In pochi minuti l'edificio scolastico è stato circondato da tutta la popolazione imprecante; tutti i vetri sono stati rotti. Sono state sospese le lezioni e rimandati gli alunni, ma, poiché il popolo non pensava ad allontanarsi, sono intervenuti truppa e carabinieri col delegato, il quale, cinta la sciarpa, ha fatto suonare oltre dieci squilli, ma il popolo non si è mosso ed ha continuato a gridare: "Abbasso la guerra!". Sono stati operati due arresti, che più tardi furono rilasciati. È lodevole il contegno dei militari richiamati, e ancor degno l'atto delle nostre donne che hanno dimostrato di essere vere e proprie madri. Mi consta che molti padri stanno iniziando un'agitazione contro il personale insegnante, perché non vogliono che si serva della scuola per sfogare le proprie passioni politiche e… qualcos'altro!*

Anche nei giorni successivi l'inizio delle ostilità contro l'Austria-Ungheria continuarono, sebbene più sporadiche, le manifestazioni di contrarietà al conflitto. Le notizie si interrompono a causa dei provvedimenti straordinari per la pubblica sicurezza emanati da Vittorio Emanuele III. Da quel momento la censura si abbatté sui quotidiani. Solo un episodio suscitò particolare clamore poiché vedeva coinvolto un sacerdote e fu pubblicato su «Il Corriere della Sera», Anno XL, n. 157 del 8 giugno 1915, p. 4:

L'arresto d'un parroco che predicando si è dichiarato favorevole all'Austria. *ROMA, 7 giugno, notte. La Tribuna ha da San Miniato: oggi i carabinieri di Montopoli hanno arrestato e condotto nelle carceri di San Miniato il parroco di Bucciano don Carlo Caponi, per avere, predicando al popolo di Bucciano, parlato contro le patrie istituzioni e contro la guerra, e per essersi dichiarato favorevole all'Austria. Si aspetta un'esemplare e rigorosa punizione dell'indegnissimo prete.*

Bibliografia

Astuto G., *La decisione di guerra: dalla Triplice Alleanza al Patto di Londra*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2019.

Ambrosoli L., *Né aderire né sabotare*, Edizioni Avanti!, Milano, 1961.

Compagna L., *Italia 1915: in guerra contro Giolitti*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2015.

D'Annunzio G., *Per la grande Italia. Orazioni e messaggi*, Treves, Milano, 1920.

De Biase C., *L'incolumità di Giolitti e l'assalto a Montecitorio nel maggio 1915*, Ente Librario Italiano, Roma, 1957.

Fioravanti G., *Partito Nazionale Fascista. Mostra della Rivoluzione Fascista*, inventario a cura di G. Fioravanti, Archivio Centrale dello Stato, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Strumenti CIX, Roma, 1990.

Gentile E., *Le origini dell'ideologia fascista 1918-1925*, Il Mulino, Bologna, 1996.

Gentile E., *Due colpi di pistola, dieci milioni di morti, la fine di un mondo. Storia illustrata della Grande Guerra*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2014.

Gentile E., *Quando Mussolini non era il Duce*, Garzanti, Milano, 2020.

Isneghi M., Rochat G., *La Grande Guerra. 1914-1918*, Il Mulino, Bologna, 2008.

Lanzillo A., *La disfatta del socialismo. Critica della guerra e del socialismo*, Libreria della Voce, Firenze, 1918.

Montanelli I., *L'Italia di Giolitti*, Rizzoli Editore, Milano, 1974.

Mussolini B., *Opera Omnia di Benito Mussolini*, a cura di E. e D. Susmel, 35 voll., La Fenice, Firenze, 1951-1963.

Pavone C. (a cura di) *Quarant'anni di politica italiana. Dalle carte di Giovanni Giolitti*, III, *Dai prodromi della grande guerra al fascismo (1910-1928)* Feltrinelli, Milano, 1962.

G. Rossini G. (a cura di), *Benedetto XV, i cattolici e la prima guerra mondiale*, Atti del Convegno di Studio, Spoleto 7-8-9 settembre 1962, Cinque Lune, Roma, 1963.

Versori A., *Radioso Maggio. Come l'Italia entrò in guerra*, Il Mulino, Bologna.

Zenatelli M., *Breve storia di un colpo di stato dalla Triplice al Patto di Londra. L'intervento italiano nella guerra europea*, Gaspari, Udine, 2014.



Fig. 1: Una cartolina di propaganda interventista



Fig. 2: Una cartolina di propaganda neutralista



Fig. 3: Gabriele D’Annunzio a Quarto durante l’inaugurazione del Monumento ai Mille



Fig. 4: Eugenio Baroni, *Monumento ai Mille*, Quarto, Genova, 1915.

Anno 40 — Num. 130 Milano — Mercoledì, 12 Maggio 1915 Edizione del pomeriggio

CORRIERE DELLA SERA

Italia e Colonie, centesimi 5 — Un numero arretrato, centesimi 10

Le pubblicazioni che il CORRIERE DELLA SERA offre ai suoi abbonati sono: La Domenica del Corriere — La Lettura — Il Romanzo Mensile — Corriere dei Piccoli

Giornata di fermento dopo l'atteggiamento di Giolitti

Salandra e Sonnino fermi nel loro programma - Ripercussioni nella pubblica opinione

Il nuovo assalto

L'aspra fatica del Governo e le minaccie dell'ultima ora

Fig. 5: *Giornata di fermento dopo l'atteggiamento di Giolitti. Salandra e Sonnino fermi nel loro programma.* «Il Corriere della Sera», anno 40, n. 130, 12 maggio 1915.

Anno 40 — Num 139 Milano — Venerdì, 21 Maggio 1915 Edizione del mattino

CORRIERE DELLA SERA

Italia e Colonie, centesimi 5 — Un numero arretrato, centesimi 10

Le pubblicazioni che il CORRIERE DELLA SERA offre ai suoi abbonati sono: La Domenica del Corriere — La Lettura — Il Romanzo Mensile — Corriere dei Piccoli

I pieni poteri al Governo per la guerra

Due memorabili sedute del Parlamento - Le dichiarazioni di Salandra - I deputati cantano l'inno di Mameli - Tutto il Senato inneggia alla più grande Italia - La presentazione del "Libro Verde"

Sedute storiche

Fig. 6: *I pieni poteri al Governo per la guerra. Due memorabili sedute del Parlamento – Le dichiarazioni di Salandra. I deputati cantano l'inno di Mameli – Tutto il Senato inneggia. alla più grande Italia – La presentazione del "Libro Verde".* «Il Corriere della Sera», anno 40, n. 139, 21 maggio 1915.



LA DOMENICA DEL CORRIERE

	NEL REGNO	ESTERO
Anno	L. 5 –	L. 10 –
Semestre	» 2,50	- 5 –

Si pubblica a Milano ogni Domenica

Supplemento illustrato del "Corriere della Sera„

Uffici del giornale: Via Solferino, N. 28 MILANO

Per tutti gli articoli e illustrazioni è riservata la proprietà letteraria e artistica, secondo le leggi e i trattati internazionali.

Anno XVII. — Num. 21. 23 - 30 Maggio 1915. Centesimi 10 il numero.

Fig. 7: *D'Annunzio parla al popolo di Roma nel teatro Costanzi.* «La Domenica del Corriere», anno XVII, n. 21, 23-30 maggio 1915.

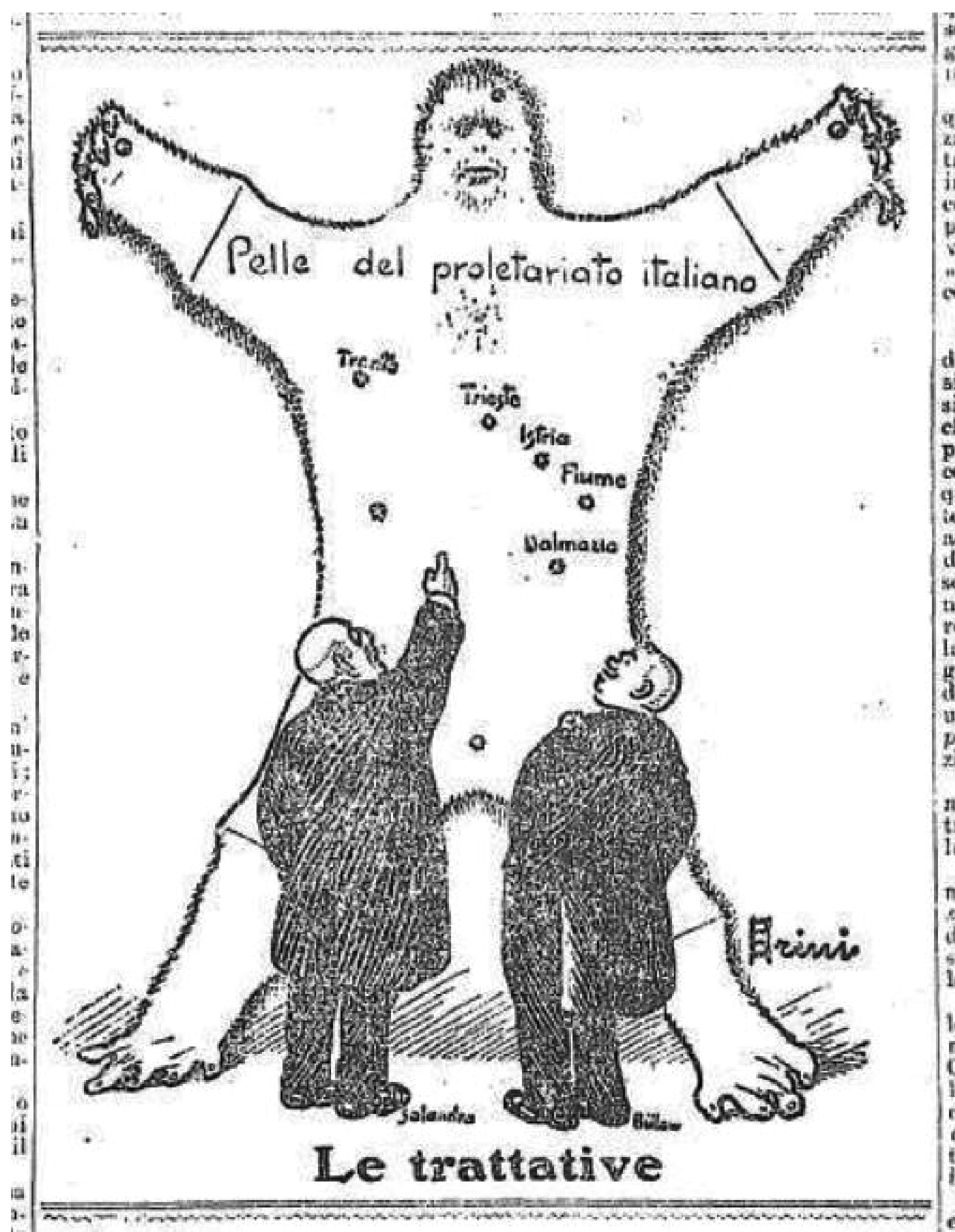


Fig. 8: *Le trattative.* Vignetta di Giuseppe Scalarini su «L'Avanti» del 15 maggio 1915.



Anno 40 — Num. 145 Milano — Giovedì, 27 Maggio 1915 Edizione del mattino

CORRIERE DELLA SERA

PREZZI D'ABBONAMENTO — Italia e Colonie — Estero

Rimettere l'importo all'Amministrazione, Via Solferino, 28, Milano.

Nei seguenti paesi gli abbonamenti possono esser fatti con minore spesa presso gli Uffici postali: Austria-Ungheria, Belgio, Danimarca, Egitto, Germania, Lussemburgo, Norvegia, Olanda, Portogallo, Russia, Stati Balcanici, Svezia, Svizzera. Dove vi sono uffici postali italiani i prezzi sono quelli fissati per l'Italia.

Italia e Colonie, centesimi 5 — Un numero arretrato, centesimi 10

Le pubblicazioni che il *CORRIERE DELLA SERA* offre ai suoi abbonati sono:

La Domenica del Corriere — settim. di 20 pagine riccamente illustr. a colori | La Lettura — rivista mensile illustrata | Il Romanzo Mensile — Che esce verso il 15 di ogni mese | Corriere dei Piccoli — settim. di 16 pagine riccamente illustrate a colori

PREZZI DELLE INSERZIONI: Piccola pubblicità: i prezzi sono in testa alle rispettive rubriche. - Annunci mortuari: L. 1.25 per ogni millimetro di altezza dell'annuncio. - Avvisi commerciali: nelle pagine di testo L. 4 la linea di corpo 6 larga una colonna; nella pagina delle notizie commerciali L. 3.50; nelle pagine successive L. 3. - Fiori d'arancio: L. 0.50 per parola (unire all'importo l'indirizzo degli sposi). — Echi di Cronaca, Echi di spettacoli, ritrovi, ecc. ed Echi di Cronaca Sportiva, pubblicati sotto il Corriere Milanese e la Rubrica dello Sport: fino a 8 linee L. 80, per ogni linea in più L. 8.50. I pagamenti per ogni genere di pubblicità sono anticipati, tranne convenzioni speciali per la pubblicità commerciale. L'Amministrazione si riserva la facoltà di rifiutare tutti quegli ordini che a suo giudizio insindacabile ritenesse di non poter accettare. — Rivolgersi all'Amministrazione del CORRIERE DELLA SERA (Sezione Pubblicità) Via Solferino, 28, Milano.

N. B. Per comodità del pubblico la Piccola Pubblicità (avvisi economici) continuerà ad essere ricevuta sino a nuovo avviso nell'Ufficio di Haasenstein e Vogler - Via Tommaso Grossi, 8, Milano - e nelle sue succursali delle altre città.

Il Re parte per il campo e lancia un proclama alle truppe

Archivio Corridoio

L'avanzata generale oltre il confine dallo Stelvio al basso Isonzo

La Luogotenenza del Regno al Duca di Genova - Il blocco dell'Adriatico

Il proclama del Re

ROMA, 26 maggio sera.

Sua Maestà il Re, assumendo il comando supremo delel forze di terra e di mare, ha emanato il seguente ordine del giorno:

SOLDATI DI TERRA E DI MARE!

L'ora solenne delle rivendicazioni nazionali è suonata. Seguendo l'esempio del mio Grande Avo, assumo oggi il comando supremo delle forze di terra e di mare con sicura fede nella vittoria, che il vostro valore, la vostra abnegazione, la vostra disciplina sapranno conseguire.

Il nemico che vi accingete a combattere è agguerrito e degno di voi. Favorito dal terreno e dai sapienti apprestamenti dell'arte, egli vi opporrà tenace resistenza, ma il vostro indomito slancio saprà di certo superarlo.

SOLDATI!

A voi la gloria di piantare il tricolore d'Italia sui termini sacri che la natura pose ai confini della Patria nostra. A voi la gloria di compiere, finalmente, l'opera con tanto eroismo iniziata dai nostri padri.

Gran Quartier Generale, 24 maggio 1915.

VITTORIO EMANUELE.

Fig. 9: *Il Re parte per il campo e lancia un proclama alle truppe. L'avanzata generale oltre il confine dallo Stelvio al basso Isonzo.* «Il Corriere della Sera», anno 40, n. 145, 27 maggio 1915.

La “Grande Mostra Campionaria Nazionale” del 1907 a Empoli

ANTONELLA BERTINI

Empoli, già agli inizi dello scorso secolo, è una città operosa, costituita da una comunità vivace sul piano della cultura, dell’impegno civile e sociale e su quello lavorativo; ne è prova l’allestimento della “Grande Mostra Campionaria Nazionale” del 1907.

Le esposizioni campionarie e industriali iniziano in Inghilterra che, per prima, ha dato vita alla rivoluzione industriale, ma si diffondono in diversi stati europei; a Parigi nel 1798 ne viene allestita una che propone un modello seguito in tutta l’Europa. Anche l’Italia, durante l’età napoleonica, si distingue per questo tipo di iniziative che vengono realizzate soprattutto a Milano con le “Esposizioni annuali d’arti e mestieri”, a partire dal 1806.

Il Granducato di Toscana, di cui Empoli faceva parte, è l’ultimo stato a programmare le manifestazioni espositive, tanto che la prima “Esposizione di arti e manifatture toscane” viene organizzata dall’Accademia dei Georgofili nel 1838, seguita da altre a cadenza triennale fino al 1857.

Il tema delle esposizioni di prodotti industriali diventa sempre più attuale e viene affrontato anche nei congressi degli scienziati italiani. Si comprende, infatti, l’importanza di utilizzare le mostre per divulgare la cultura tecnologica mettendo in risalto il lavoro e la creatività di tanti artigiani.

Con le esposizioni si evidenzia lo spirito del Positivismo e se ne diffondono i valori, nello stesso momento il nuovo Stato italiano, sul piano politico e culturale, trova in tali esposizioni la maniera per sottolineare i princìpi su cui si fonda e di aiutare la formazione dell’identità nazionale. In tal modo si dava la possibilità agli Italiani di incontrarsi, in particolare agli imprenditori ed agli intellettuali, ma anche agli artigiani e ai funzionari pubblici; si tesseva così una rete di relazioni che contribuiva al diffondersi dello spirito nazionale. Questo accadeva non soltanto nelle grandi città infatti anche un centro più piccolo come Empoli non era nuovo ad organizzare delle mostre. Si ricorda che nel 1882 si era tenuta l’“Esposizione circondariale artistica-industriale ed agricola” progettata dai dirigenti della Società operaia per far conoscere e apprezzare adeguatamente *le manifatture e i prodotti dell’industrioso paese.* Le “classi” alle quali potevano partecipare gli espositori erano dodici e nessuna *rimase deserta*. Vennero presentati manufatti dell’industria della paglia, dell’arte vetraria, della pellicceria, della ceramica e dell’agricoltura. Quest’ultima superò qualsiasi aspettativa dato che i concorrenti erano trenta ed in particolare parecchie collezioni facevano parte del conosciuto giardino di Bibbiani, realizzato dal Marchese Cosimo Ridolfi.

Nel 1904 si inizia con grande entusiasmo a lavorare in vista della “Grande mostra” che diventa una rassegna popolare ed opera per il bene di tutto il territo-

rio del circondario di Empoli ed oltre. Con spirito fattivo e innovativo vengono predisposte le varie attività, un lavoro che richiede circa tre anni e costituisce anche un modo per unire i ceti popolari e per favorire gli incontri fra i borghesi locali. Molte persone danno il loro contributo per far fronte alle varie necessità.

Al proposito viene costituito un apposito comitato che lavora fin dal 1904 ed è composto dal Presidente onorario Onorevole Sarnelli, dal Presidente Vincenzo Chianini e dal Segretario generale Guido Manetti. Questi rappresentanti, coadiuvati da alcuni volontari e sostenuti da diversi rappresentanti della borghesia locale, sono incaricati di raccogliere i fondi e di organizzare l'allestimento della mostra e degli eventi ad essa connessi.

Il Comitato si impegna per trovare le risorse necessarie e si rivolge al Monte Pio[1], al Comune, alle famiglie benestanti e a tutti gli Empolesi che dovrebbero sentire il dovere di concorrere alla spesa.

Numerosi sono i cittadini che contribuiscono ma, fra i tanti benefattori, primeggia Isabella Rondinelli Buoncompagni, Principessa di Piombino, che dona duecento lire.

Per convincere i benefattori vengono evidenziati i vantaggi per la cittadinanza, come si legge in una lettera inviata al Monte Pio ed in una istanza molto circostanziata rivolta al Sindaco e ai componenti del Consiglio comunale in qualità di amministratori del Monte Pio. Nell'istanza viene spiegato che la Pubblica Assistenza sta per iniziare la costruzione di una nuova sede rispondente ai criteri di impegno filantropico e di miglioramento dell'igiene pubblica; a questo proposito vengono elencati i benefici che gli abitanti riceveranno. Nei nuovi locali, infatti, sarà possibile organizzare diversi servizi oltre a quelli già praticati come le due squadre di pompieri e di infermieri. Verrà *instituito un pubblico dormitorio per viandanti miseri* di cui il Comune risentirà positivamente da un punto di vista economico ed igienico e della sicurezza pubblica. Saranno aperti dei bagni pubblici e sarà organizzato un servizio speciale di disinfezione a domicilio. Si precisa inoltre che il guadagno netto sarà interamente devoluto alla costruzione dell'edificio che ospiterà la Pubblica Assistenza.

La richiesta viene esaminata nella seduta pubblica del Consiglio comunale il 20 giugno 1906 e l'erogazione di un contributo viene approvato all'unanimità, così da migliorare la sanità *in modo più rispondente ai bisogni della odierna vita civile.*

La deliberazione viene resa nota il 28 dello stesso mese, nel giorno del mercato, cioè in un giorno in cui c'è un notevole movimento di persone che possono leggere le affissioni. Il mercato empolese infatti era molto frequentato già al tempo del Granduca, poiché Empoli costituiva uno snodo essenziale per le merci che provenivano dal porto di Livorno o vi venivano inviate e continua ad esserlo anche durante il Regno d'Italia.

L'allestimento della grande mostra dura tre anni durante i quali vengono con-

[1] Il Monte Pio era un "ente prestatore", il solo tra Pisa e Firenze. Rivestiva perciò, come precisa S. Soldani, notevole importanza nel territorio per i crediti e i pegni a breve e medio termine e di piccola entità. Questo Ente aumenta sempre di più le sue funzioni: riceve depositi, acquista e vende titoli pubblici, esercita il cambio, fornisce mutui ed altro ancora tanto da divenire una delle maggiori istituzioni empolesi.

tattati molti imprenditori e artigiani, ma anche rappresentanti della cultura e funzionari pubblici, in modo da diffondere le conoscenze che nelle manifestazioni pubbliche divengono visibili e possono stimolare le persone a valorizzare il proprio talento. In un'apposita cartella vengono conservati gli elenchi degli imprenditori che hanno aderito all'iniziativa, suddivisi per settori, meccanico, tessile, agricolo e via dicendo. Ciascun partecipante aveva compilato una scheda di adesione appositamente predisposta. In tale modulo venivano brevemente descritti i prodotti da esporre e lo spazio necessario per farlo.

Diverse ditte vengono premiate per i prodotti innovativi e di qualità che hanno presentato; anzi si può affermare che i premi assegnati costituivano una delle spinte maggiori per stimolare i produttori a partecipare alla manifestazione. I premi portavano lustro e prestigio alla ditta vincente che poteva ricevere numerose commesse.

Il programma della mostra è molto nutrito e si svolge nell'arco di due mesi: maggio e giugno.

La mostra, il 19 maggio 1907, viene aperta in nome del governo dall' Onorevole Sanarelli che poco prima si era recato a Montelupo, a Capraia e a Limite, ed aveva visitato anche una fabbrica di ceramiche della ditta Fanciullacci. Alle 15 e trenta viene ricevuto in Comune dal Sindaco e dal Presidente del Comitato promotore e dal comm. Paolo Del Vivo, deputato provinciale; con loro si reca ad inaugurare gli spazi espositivi. Questi sono costituiti da quattro padiglioni, addobbati elegantemente con festoni e bandiere, predisposti da Dario e Alberto Manetti nell'odierna piazza Giacomo Matteotti, al loro interno è esposta la maggior parte dei prodotti presentati[2].

Per primi parlano il Sindaco cav. avv. Gregorio Chianini e alcune autorità locali, poi interviene l'Onorevole il quale pronuncia un discorso molto apprezzato dai presenti che, con grandi applausi, ne sottolineano le frasi più significative. Ripercorre brevemente la storia di Empoli e valorizza lo spirito fattivo dei suoi abitanti che non si sono dedicati soltanto al commercio, ma si sono impegnati per migliorare l'assistenza e per dare alla città un ospedale moderno e funzionale, grazie anche alle generose donazioni della famiglia Del Papa e di altre famiglie locali come Antinori e Martelli.

Il quotidiano "La Nazione"[3], l'indomani, ne parla in prima pagina riportando alcune sue parole riguardanti la città, parole che valorizzano *l'operosità mercantile, e sottolineano il fatto che* Empoli *ha rovesciato le mura per accogliere le industrie moderne* ed ha *riprodotto in piccolo, riflettendole in tutti i suoi maggiori momenti, la vita di Firenze.*

Nel medesimo articolo si evidenzia anche la mondanità con la partecipazione

---

2 Piazza G. Matteotti e le abitazioni circostanti vengono realizzate a partire dalla seconda metà del 1800 dopo l'interramento di un ramo dell'Arno. Il terreno così ricavato viene messo in vendita e acquistato da alcuni possidenti locali. In pochi anni nasce un quartiere residenziale, immerso nel verde e adatto alle necessità della borghesia empolese. Nel frattempo il nuovo spazio viene usato come per il mercato del bestiame che fino ad allora si svolgeva al "Campaccio", oggi piazza della Vittoria, mentre nella vicina via Rozzalupi venivano venduti cesti, bigonce ed altri accessori adatti al lavoro nei campi. ASCE, Regolamenti comunali, Allegati al regolamento di Polizia municipale per il Comune di Empoli, 1897.

3 "La Nazione" di Firenze, 29 maggio 1907, anno XLVIII, N° 140, Edizione del mattino.

delle signore e signorine *eleganti e belle*, mogli o sorelle dei notabili e dei borghesi più in vista. Il giornalista non riesce a distinguerle tutte, ma nota la sorella dell'Onorevole Sanarelli, signora Eva Lampredi, la bella e gentile signora del Sotto prefetto di San miniato e tutte eleganti e *piene di grazia* le signore e signorine Fucini, Del Vivo, Manetti, Sedoni, Vannucci ed altre ancora.

Appena terminato il discorso inaugurale si forma un corteo con tutte le Autorità cittadine, accompagnato dalla banda di Limite sull'Arno che suona la *Marcia Reale* e preceduto dai Carabinieri. Il corteo è diretto verso l'ospedale per valorizzarne la struttura, da poco rinnovata. Dopo l'ospedale viene visitata la Biblioteca e successivamente il corteo si sposta presso la nuova sede della Pubblica Assistenza per l'inaugurazione.

Vari sono gli eventi in programma legati all'esposizione.

Si comincia il 29 maggio quando l'onorevole Rosati, con un suo discorso, presenta il concorso ginnico rivolto alle scuole secondarie delle province toscane che allora erano otto. Questa data non è stata scelta casualmente, infatti, in quel giorno, si commemorava la battaglia di Curtatone e Montanara, alla quale presero parte anche volontari toscani. Lo scontro, avvenuto durante la prima guerra d'Indipendenza, ebbe un esito infausto, ma consentì all'esercito piemontese di evitare l'aggiramento delle forze austriache e di riorganizzarsi per la vittoriosa battaglia di Goito.

Il concorso ginnico viene presieduto dal Comm. D'Ambrosio coadiuvato come responsabile esecutivo dal Preside della Scuola pareggiata di Empoli, Dott. Prof. Angiolo Signorini.

Vi prendono parte diversi istituti come il Ginnasio e le scuole tecniche di San Miniato, la Reale Scuola Tecnica di Fucecchio e quella di Pistoia, il Ginnasio di Pontedera e quello di Pisa, il Collegio M. D'Azeglio di Firenze, tutti gli Istituti di Empoli ed altri ancora.

Sempre il 29 maggio si gioca a tombola in piazza Vittorio Emanuele, l'odierna piazza della Vittoria, ed il ricavato viene dato in beneficenza.

Queste iniziative si concludono con un concerto al quale partecipano due insigni musicisti empolesi il violinista Fanfulla Lari ed il baritono Arturo Romboli.

Nel medesimo giorno ed in quello successivo, allora festivo, ha luogo in piazza Guido Guerra una corsa di cavalli alla romana; una corsa che ha richiesto notevoli preparativi ai quali ha dato man forte anche il Comune concedendo l'uso della piazza e fornendo il supporto dei propri cantonieri per i lavori necessari.

Un altro evento si svolge la domenica del 23 giugno ed è il concorso dei pompieri presieduto dal signor Antonini e dall'ingegner Fonio, fondatore del corpo dei pompieri presso la Pubblica Assistenza.

Il sabato seguente il signor Pistolesi, con il patronato del Touring club, Routier e Audax organizza una competizione ciclistica ed una motociclistica con il conferimento di medaglie ed altri premi.

Il Re stesso sottolinea l'importanza dell'evento inviando una medaglia d'oro da consegnare all'associazione vincitrice della gara di moto.

L'esposizione ha un successo rilevante e permette a Empoli di confermare, sotto ogni punto di vista, il proprio ruolo di città centrale nell'area del Medio Valdarno. Molte sono le persone che visitano i vari padiglioni, vengono fatti numerosi affari e stipulati contratti e vendite.

Anche lo Stato fa la sua parte in quanto la mostra, avendo carattere nazionale,

costituisce un fattore importante per ribadire l'unità d'Italia e per questo, tramite il Ministero dei Trasporti, stabilisce che le Ferrovie dello Stato e la Società di navigazione e ferrovie di Sardegna facciano pagare un prezzo simbolico a chi utilizzi questi mezzi per recarsi a visitare l'esposizione.

La "Grande Mostra Campionaria Nazionale" è stata, per la città toscana, un'occasione per farsi conoscere e la possibilità per la Pubblica Assistenza di vedere realizzata la sede in via Curtatone e Montanara, nei pressi della stazione, cioè in una posizione assai favorevole agli spostamenti e alla prestazione dei servizi. Pochi anni dopo la sede, proprio per l'apprezzamento dei cittadini e l'aumento delle loro necessità assistenziali, ha bisogno di un maggior numero di locali e verrà spostata in via XX settembre dove si trova attualmente.

Fonti inedite

La ricerca è basata su documenti, non catalogati, conservati nell'Archivio delle Pubbliche Assistenze Riunite di Empoli e Castelfiorentino, sede di Empoli.

Bibliografia

Bullettino Storico Empolese, Anno V, N° 4, 1961/62, Empoli, Associazione Turistica Pro.

Lastraioli G., (2014), *Empoli Mille anni in cento pagine*, Empoli, Edizioni dell'Acero.

Marconcini S. et al., (2013), *Quaderni d'Archivio*, Anno III, n. 3, Empoli.

Pinto G., Greco G., Soldani S., (2019) *Empoli nove secoli di storia*, Tomo II, Età Contemporanea, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

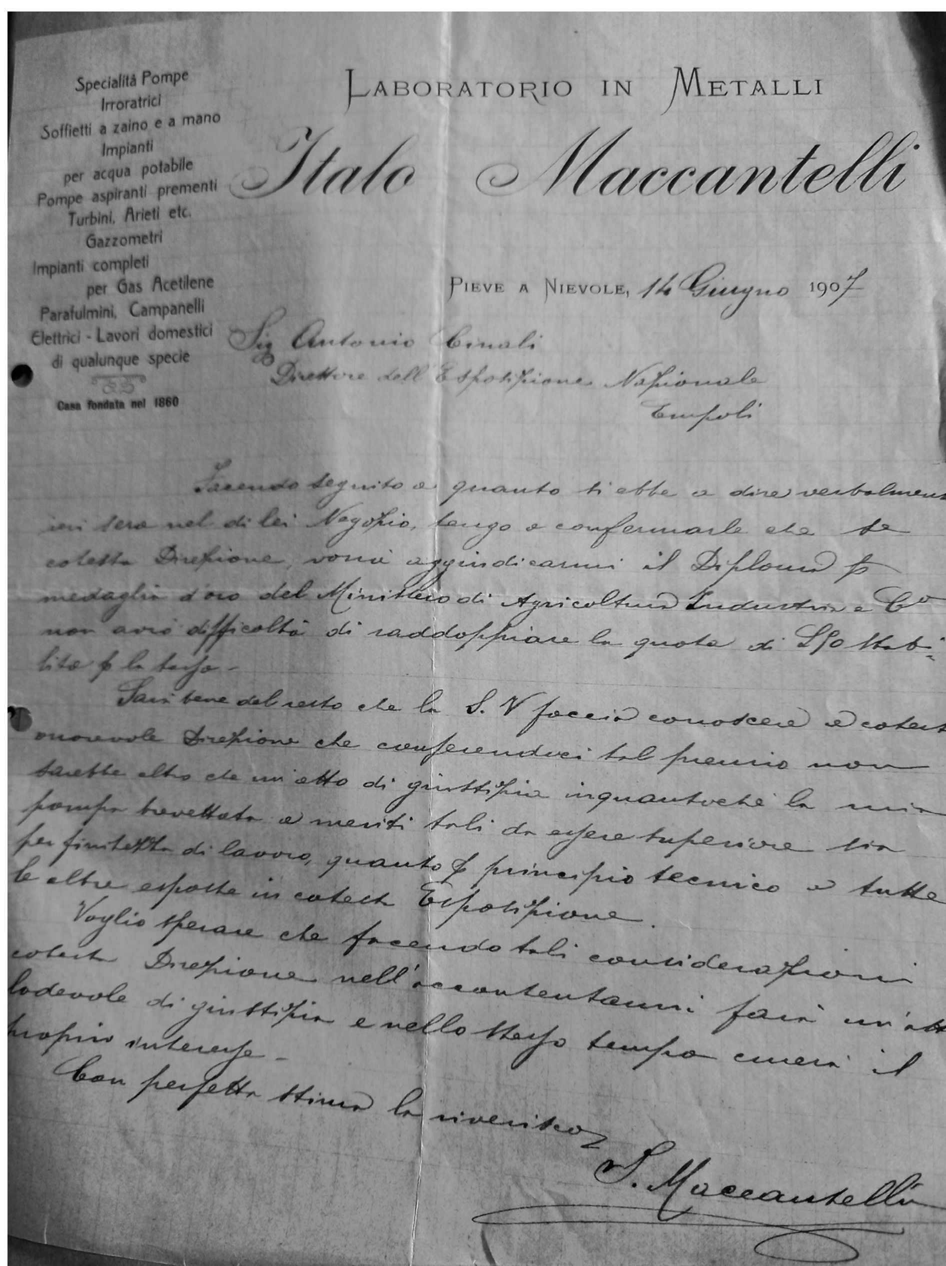
Salvadori C. (2002 a cura di), *Storia delle Pubbliche Assistenze Riunite,* Empoli, Ibiskos Editrice.

Taddei M., "La Nazione", anno XLVIII, N° 140, 29 maggio 1907, Edizione del mattino.

Ditte Aderenti all'Esposizione Campionaria Nazionale del 1907

	Cognome	Nome	Piazze		Generi
1	Rousseau e Figlio –	A	Ponte a Elsa	X	Caffè di Cicoria Liquore e Soda
2	Acomanni	Gio: Batta	Empoli	—	Meccanico
3	Angeli	Alfredo	Empoli	—	Mi oggetti idraulici (Gotta…)
4	Rigatti Luigi	Luigi	Gavena	—	Vini …
5	Rigatti	Enrico	Melito	—	Vini …
6	Del-Vivo Carlo	Alberto	Bastia	—	Vini ..
7	Mannucci	Francesco	Fibbiana (Montelupo)	—	Vini ..
8	Bagnoli –	Giuseppe	Ponte a Elsa	X	Produzione Salame
9	Innocenti	Cesare	Empoli	—	Specialità profumerie
10	Fannucci	Olinto	Empoli	—	Liquori Olii Vini
11	Mari	F.lli	Empoli	—	Oggetti Meccanici
12	Lolli	Giuseppe	Empoli	—	Candele Steariche
13	Mainardi	Emilio	Empoli	—	Pellami
14	Lotti	Emilio	Empoli	—	Dolci
15	Gori	Carlo	Empoli	—	Generi di Legatoria
16	Bani	Giovanni	Empoli	—	Orticultura Floricultura e …
17	Bossi	Giacomo +	Cornigliano Ligure Genova	X	Generi Alimentari
18	Giani	F.lli	Empoli	—	Lavori di Calzoleria
19	Frati G	Giovanni	Calappiano	—	Vini e Olii …
20	Bertagni	Luigi NB	Bologna	—	Paste alimentari
21	Ercini	F.lli –	Limite	—	Vini - Candele Sego ecc
22	Zonara	B	Parma	X	Vini Scelti =
23	F.lli Solaro Si	Carlo	Asti	X	Vini Scelti =
24	Alderighi	Emilio	Empoli	—	Belle arti
25	Bini Prof	Ferruccio	Empoli	—	Pittura
26	Garrino	Sorcu +	Sassari	—	Liquori
27	Salvadori Cav.	Alberto –	Costiera	—	Vini Olii
28	Bini Iacopo –	Certaldo		X	Carrozziere e Caradore

Fig. 1: Alcune ditte aderenti all'"Esposizione Campionaria Nazionale".



Specialità Pompe
Irroratrici
Soffietti a zaino e a mano
Impianti
per acqua potabile
Pompe aspiranti prementi
Turbini, Arieti etc.
Gazzometri
Impianti completi
per Gas Acetilene
Parafulmini, Campanelli
Elettrici - Lavori domestici
di qualunque specie

Casa fondata nel 1860

LABORATORIO IN METALLI

Italo Maccantelli

PIEVE A NIEVOLE, 14 Giugno 1907

Sig. Antonio Cinali
Direttore dell'Esposizione Nazionale
Empoli

Facendo seguito a quanto ti ebbi a dire verbalmente ieri sera nel di lei Negozio, tengo a confermarle che se codesta Direzione vorrà aggiudicarmi il Diploma per medaglia d'oro del Ministero di Agricoltura Industria e Co non avrò difficoltà di raddoppiare la quota di L. 50 stabilita per la tassa.

Sarà bene del resto che la S. V faccia conoscere a codesta onorevole Direzione che conferendomi tal premio non sarebbe altro che un atto di giustizia inquantochè la mia pompa brevettata a meriti tali da essere superiore tra per finitezza di lavoro, quanto per principio tecnico a tutte le altre esposte in codesta Esposizione.

Voglio sperare che facendo tali considerazioni codesta Direzione nell'accontentarmi farà un atto lodevole di giustizia e nello stesso tempo curerà il proprio interesse.

Con perfetta stima la riverisco

I. Maccantelli

Fig. 2: Lettera della ditta Maccantelli per ricevere il diploma e la medaglia d'oro del Ministero dell'Agricoltura e Industria.





Fig. 3: Ingresso della Mostra (in alto) ed un padiglione.



Fig. 4: Espositore Fattoria di Lucignano.



Fig. 5: Oggettistica esposta all'interno di un padiglione.



Fig. 6: Ditta di maioliche premiata.

Pittori a San Miniato. Ugo Manaresi, Antonio Luigi Gajoni, Dilvo Lotti

ANGELO FABRIZI

Ugo Manaresi

In casa Cheli a San Miniato (Piazza del Popolo 21) sono conservate ben tredici opere del postmacchiaiolo Ugo Manaresi (Ravenna 1851-Livorno 1917)[1]. Egli visse soprattutto a Livorno, andando spesso ad Antignano, dove poteva contemplare il suo soggetto prediletto, il mare, popolato di barche. Tre quadri ritraggono persone della famiglia Cheli, dieci sono dipinti di piccole dimensioni eseguiti su coperchi rettangolari di legno di scatole per sigari. Tutti i dipinti sono ad olio. Comincio dai piccoli, che raffigurano dieci vedute marine e una natura morta. Una tavoletta (fig. 1) di cm. 24x14 ha quattro dipinti in una faccia, ciascuno di cm. 11x5,50. La faccia porta la scritta: *U. Manaresi Aprile 1910.* Ha quattro vedute marine, una notturna con lume di luna, due viste di giorno con scogli sul mare e qualche figura umana, una con cielo scuro e mare in tempesta.

Abbiamo poi una tavoletta (fig. 2) di cm. 17,50x8,50, che raffigura il mare calmo e una barca ferma e due donne sulla riva, firmata *U. M.* Questa è l'opera più bella del gruppo.

C'è un'altra tavoletta (fig. 3) di cm. 26x14,50 che raffigura una barca sballottata dalle onde, mentre è colpita da un fulmine.

Una tavoletta (fig. 4) porta la scritta: *U. Manaresi - Livorno 1910 Aprile*, scritto a sinistra in verticale. Sulla destra in verticale è scritto: *L. 25 ogni bozzetto L. 100 tutti e quattro.* Ha quattro vedute marine con velieri e barche, col mare in tempesta una, altra colta di notte al lume della luna. Colpisce la minuziosità descrittiva e la delicatezza dei colori.

Infine c'è (fig. 5) una natura morta di cm. 22,50x15. Su un tavolo sono un fiasco impagliato alquanto rovinato, una bottiglia e un bicchiere. Quest'opera non è firmata. Secondo me potrebbe anch'essa appartenere a Manaresi: ma non ho prove.

Ci sono poi grandi ritratti della famiglia Cheli.

Un quadro (fig. 6) di cm. 77x93 ritrae Angiolo Cheli (1798-1870). La cornice dorata è fittamente decorata, con molti piccoli ovali racchiusi entro due cornici. Il quadro deve essere stato eseguito alcuni anni dopo la morte di Angiolo (1870), e non prima di questa data. Infatti Manaresi era allora un ragazzo non ancora ventenne. Come allora usava il dipinto fu tratto da una foto. Sullo sfondo è un foglio di grande formato, che raffigura un viadotto a tre piani, con molti archi. Essa allude all'attività dell'effigiato, grande impresario edile fiorentino.

[1] Su di lui vedi Ferdinando Donzelli, *Pittori livornesi 1900-1950. La scuola labronica del Novecento*, Bologna, Cappelli, 1979.

Un altro quadro (fig. 7), di cm. 189x147, rappresenta un gruppo: da sinistra Angiolo Cheli (1798-1870), il figlio Amerigo Cheli (1835-1892), un figlio di Amerigo, Alfredo Cheli (1863-1948), la moglie di Amerigo, Enrichetta Scaffai (1836-1921), l'altro figlio di Amerigo, Arturo Cheli (1859-1934). Per la cronaca Arturo percorse la carriera militare fino a divenire generale. Partecipò alla prima guerra mondiale. La tradizione militare fu continuata dal secondo figlio di Alfredo, Arrigo (1906-1984), arrivato al grado più alto di generale di corpo d'armata, e che partecipò alla conquista dell'Etiopia e alla seconda guerra mondiale. Il primo figlio di Alfredo, Angiolo (1905-1976), fu farmacista a San Miniato. Le età approssimative e facilmente intuibili dei due bambini effigiati nel quadro datano la rappresentazione a prima del 1870. Ma il quadro fu eseguito verosimilmente alcuni anni dopo. Anche in questo caso il modello dovette essere una foto. Angiolo è seduto e poggia la mano destra su un foglio, su cui è un compasso. Accanto a lui, in piedi, è il figlio Amerigo, con catena d'oro sul panciotto. In piedi è poi il figlio Arturo, dall'aria decisa, la moglie Enrichetta, seduta e con sulle ginocchia un volume di grande formato, aperto su una pagina che illustra una grande opera dell'impresa edile Cheli. Segue Alfredo, loro secondo figlio. Sullo sfondo un grande specchio con lussuosa cornice e uno splendido orologio. Il quadro vuol essere la celebrazione di una famiglia molto ricca dell'alta borghesia e orgogliosa della propria condizione. L'eleganza degli abiti non è un elemento secondario del quadro. Enrichetta ha un abito di colore rosso chiaro e un gioiello al collo. Anche i bambini portano un cravattino. La cornice è massiccia e molto decorata, larga e sormontata da uno stemma.

A questo quadro si accompagna un quadretto (fig. 8) di cm. 25x18,50, che fu il suo lavoro preparatorio. La cornice è dorata ma senza decorazioni. Manaresi, prima di eseguire il quadro grande, ne provò in piccolo la composizione.

Anton Luigi Gajoni

Per gli studi che si occupano del pittore Anton Luigi Gajoni (1889-1966), fattosi sanminiatese dal 1940 alla morte, basti rinviare al saggio di Luca Macchi[2]. Qui intendo occuparmi solo di tre quadri del Gajoni, di cui due poco noti e uno del tutto sconosciuto. Si tratta di tre opere presenti in collezioni private.

La prima (fig. 9) misura cm. 38x31,50, è ad olio su masonite. Si trova nella casa di Piera e Paola Cheli, in San Miniato, piazza del Popolo 21. Raffigura detta piazza vista dall'abitazione del Gajoni, che si trovava in cima di detta piazza. Sulla sinistra si vede il palazzo Gucci, di fronte la casa Ceccherelli, poi la chiesa dei santi Jacopo e Lucia detta di S. Domenico. Al piano terreno della casa Ceccherelli è la farmacia, allora gestita da Angiolo Cheli (1905-1976), poi dal figlio Amerigo, nato nel 1936. Da tempo essa si è trasferita di fronte, nella porta che precede la libreria-edicola Catarcioni e il bar Cantini. Dopo la farmacia al piano terreno di casa Ceccherelli si vede il negozio di frutta e verdura, tenuto allora da Tina Valori. La chiesa ha la facciata in laterizi con al centro il portale sormontato da una finestra. Il portale ha una lunetta bianca. Il 31 maggio 1959 fu inaugurata la medesima lunetta affrescata dallo stesso Gajoni, raffigurante la *Madonna in trono*

2 Nel «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», n. 84, 2017, pp. 227-238.

con il Bambino tra i Santi Domenico e Caterina[3].

Giorgio Giolli data il quadro al 1959-1960. Evidentemente il quadro è alquanto anteriore a questi anni. Questo quadro è riprodotto in un articolo di Giorgio Giolli[4]. Nella piazza, bagnata dalla pioggia, sono parcheggiate tre auto nere e un autobus azzurro; una quarta auto è sotto palazzo Gucci. Nella piazza sono quattro persone. Gajoni coglie i più minuti particolari dello scorcio cittadino: la bacheca a fianco della farmacia, la merce colorata dell'ortolana offerta in cassettine, l'orologio posto a metà altezza dell'angolo del palazzo che si trova a destra della chiesa, il luccichio dell'asfalto bagnato e delle auto parcheggiate. Il fascino del quadro è nei colori sfumati degli edifici e dell'asfalto, una vera sinfonia di colori tutti diversi tra loro e tutti attenuati. Sembra che il Gajoni gusti affettuosamente le pareti delle case, l'asfalto, il cielo grigio e nuvoloso.

Altro dipinto a olio (fig. 10), che misura 24x31, si trova ancora in casa Cheli, ed è finora inedito. Raffigura tetti al di sopra dei quali svetta la torre di Matilde, ovvero il campanile del duomo. Non ci sono figure umane, solo tetti, un comignolo, panni stesi. I colori sono al solito sfumati e tenui. Deve risalire agli anni del precedente dipinto.

Il terzo quadro (fig. 11) è riprodotto dal Giolli nell'articolo già citato. Egli lo data al 1950 con punto interrogativo. Il quadro fu commissionato al Gajoni dall'ingegner Bruno Gozzini e da Anna Baccetti in occasione delle loro nozze. Esse furono celebrate nel gennaio 1951. Credo di ricordare una testimonianza offertami da Anna Baccetti anni fa. Mi disse che per il suo matrimonio non aveva voluto foto, ma solo un quadro eseguito per l'occasione dal Gajoni. I coniugi Gozzini abitarono nel palazzo Gucci, piazza del popolo 21 (nell'appartamento posto sotto quello dei Cheli). Il quadro è sempre in casa Gozzini, ove risiede ora la loro figliola Maria. Il quadro raffigura la piazza del Popolo di San Miniato, mentre gli sposi, lei in completo bianco con lungo velo, lui in abito nero, stanno per entrare nella chiesa dei santi Jacopo e Lucia detta di S. Domenico. Attorno ad essi fa corona una folla di curiosi. In primo piano sono tre auto parcheggiate. Al solito Gajoni rispetta i particolari minimi del paesaggio cittadino. Invece le persone sono una serie infinita di colori accennati. Guardando queste opere viene in mente una celebre affermazione di Pablo Picasso: Il pittore fa una macchia gialla ed è il sole, l'imbrattatele fa il sole ed è una macchia gialla. Gajoni è un pittore.

Dilvo Lotti

Anche per il sanminiatese Dilvo Lotti basti rimandare ai molti studi sulla sua pittura dovuti a Luca Macchi[5].

Presento qui cinque opere del Lotti appartenenti a Paola Cheli e tre appartenenti a Piera Cheli.

Comincio con queste ultime. È un olio (fig. 12) inedito del Lotti. Misura

---

[3] Vedi Luca Macchi, *Un contributo al catalogo di Anton Luigi Gajoni: due opere per la chiesa dei Domenicani di San Miniato*, «Bollettino della Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», n. 84, dicembre 2017, pp. 227-238.

[4] Giorgio Giolli, *2 dipinti inediti di Antonio Luigi Gajoni,* messo su internet il 3 luglio 2014.

[5] *Ardengo Soffici a Dilvo Lotti. Lettere inedite 1940*-1963, Prato, Pentalinea, 2002; *Dilvo Lotti. L'arte e la* fede, Pisa, ETS, 2003; *Dilvo Lotti, un maestro della pittura*, Pisa, Pacini, 2007.

cm 29x19. Risale al 1969. Fu da lui regalato a Piera Cheli in occasione del suo matrimonio col sottoscritto. Raffigura un grande albero sulla sinistra e la torre federiciana a destra. Ai piedi dell'albero un bambino fa volare nel cielo un aquilone. Tutto il dipinto si avvale di poche robuste pennellate dai colori accesi. Colori dominanti sono il verde dell'albero, l'azzurro chiaro che sfuma nel giallo del cielo, il caldo arancione della torre.

C'è poi una incisione (fig. 13) in bianco e nero. Misura cm 46x13. Alla base porta scritto a lapis *A. 10/20* e la firma *Dilvo Lotti 70*. San Miniato è vista da lontano, con le torri svettanti di Matilde e di Federico. A sinistra in basso sono due figure umane con le braccia alzate vero il cielo, dal quale piovono forse bombardamenti.

C'è un'altra incisione (fig. 14), colorata. Misura cm 31x12,5. Porta in basso scritto a lapis *B 5/10* e la firma *Dilvo Lotti 71.* L'incisione raffigura la torre federiciana, detta comunemente la rocca. In basso è effigiato lo stemma della città di San Miniato. Lo scudo è bipartito. A sinistra è un leone armato di spada, a destra colli sormontati dal sole. La prima parte corrisponde allo stemma di San Miniato[6]. Colori dominanti sono l'arancione della torre, l'azzurro del cielo, il rosso di metà dello stemma.

Sono tre testimonianze del culto che il Lotti ebbe per San Miniato, per i suoi paesaggi magici, le sue colline, l'incanto dei suoi monumenti, il fascino antico della rocca. Questa gli affiorava sotto i pennelli, sotto la penna, dovunque e in ogni occasione.

Un altro quadro (fig. 15) del Lotti di grandi dimensioni è in casa Cheli a San Miniato. Misura cm 64x48. È un ritratto acquerellato in bianco e nero di Olga Pugi Cheli (1909-2003), moglie di Angiolo Cheli (1905-1976). In basso Lotti scrisse: *Per Olga e Angelo Cheli / il 24 Aprile 1960 D. Lotti.*

In casa Cheli sono ancora del Lotti quattro piccoli oli, raffiguranti con vivi colori nature morte e un bellissimo arlecchino colorato (di cm 69x49). (fig. 16-20)

In casa Cheli c'è infine un disegno (fig. 21) eseguito a inchiostro rosso su carta di cm 17x23, raffigurante due cavalli, di Bissietta[7].

5. E poi c'è una testa di bambina in terracotta (fig. 22), di delicata fattura. Raffigura Luisa Ceccherelli (4.9.1881-19.2.1969), madre di Angiolo Cheli. Sulla destra in basso porta la scritta incisa: *E Gabbanini.* A sinistra in basso ha la scritta incisa: *S. MINIATO 4 Agosto 1885.* Lo scultore è Ezio Gabbanini, che operò attivamente nel secondo Ottocento a Pisa. Fu specialista di ritratti dal vero[8].

---

[6] Vedilo in *San Miniato nel Settecento. Economia, Società, Arte*, a cura di Paolo Morelli, Pisa, Pacini, 2003, p. [21].

[7] Sono già riprodotti in *Bissietta, Giuseppe Fontanelli. La vita e l'arte, il ritorno a San Miniato*, A cura di Luca Macchi, Prefazione di Nicola Micieli, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2019, p. 9. A p. 16 Macchi spiega il nome d'arte Bissietta: proviene da storpiatura infantile della parola *bicicletta* in *brissietta* o *bissietta*. Fu adottato negli anni trenta del secolo scorso.

[8] Vedi Stefano Renzoni, *Pittori e scultori attivi a Pisa nel XIX secolo*, Pisa, Pacini, 1997.



Fig. 1: Ugo Manaresi, Tavoletta con quattro dipinti.



Fig. 2: Ugo Manaresi, Tavoletta con dipinto.



Fig. 3: Ugo Manaresi, Tavoletta con dipinto.



Fig. 4: - Ugo Manaresi, Tavoletta con quattro dipinti.

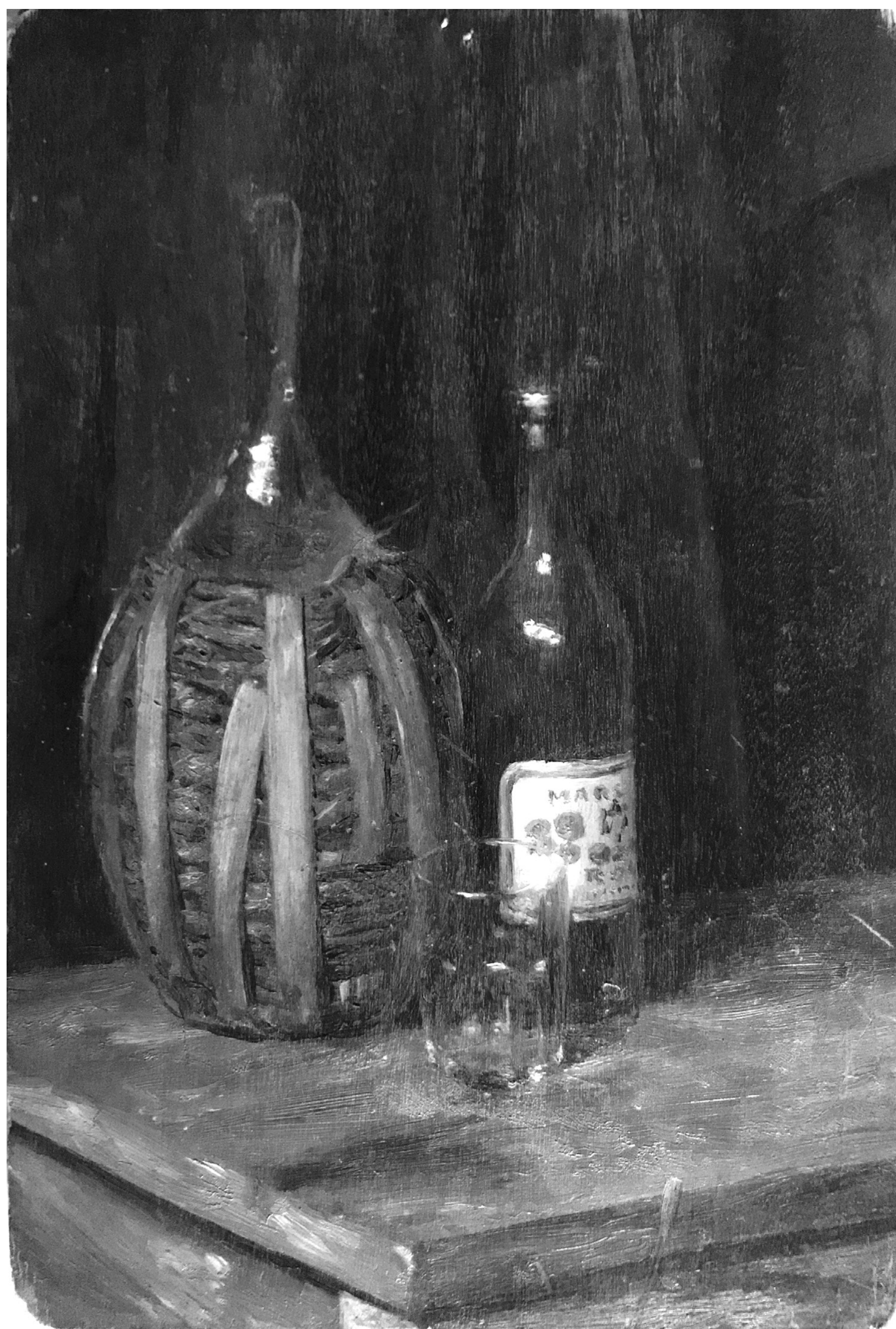


Fig. 5: Ugo Manaresi, Natura morta.

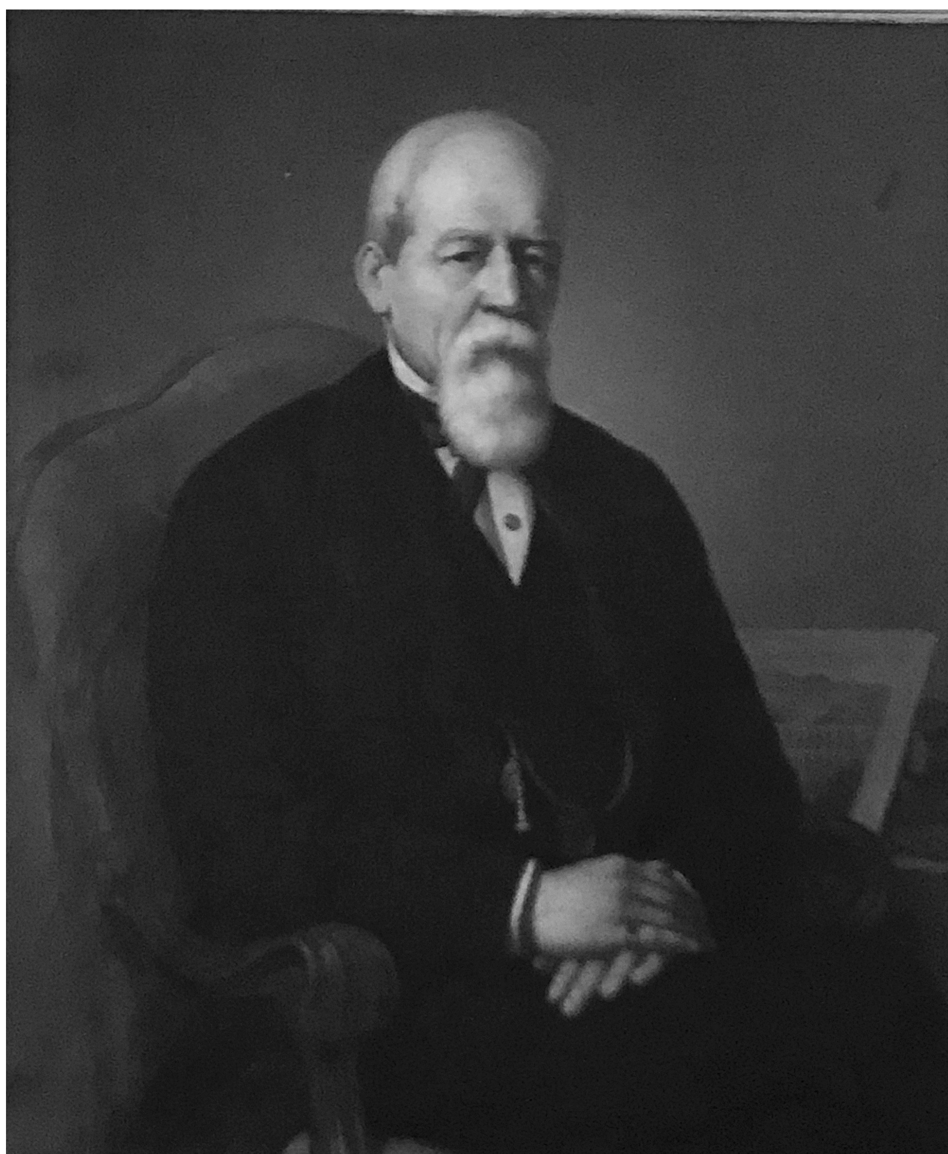


Fig. 6: Ugo Manaresi, Ritratto di Angiolo Cheli (1798-1870).



Fig. 7: Ugo Manaresi, Ritratto della famiglia Cheli.



Fig. 8: Ugo Manaresi, Ritratto della famiglia Cheli.



Fig. 9: Anton Luigi Gajoni, San Miniato, Piazza del Popolo.



Fig. 10: Anton Luigi Gajoni, San Miniato, Tetti.



Fig. 11: Anton Luigi Gajoni, San Miniato, Matrimionio di Bruno Gozzini Anna Baccetti (gennaio 1951).



Fig. 12: Dilvo Lotti, L'aquilone.

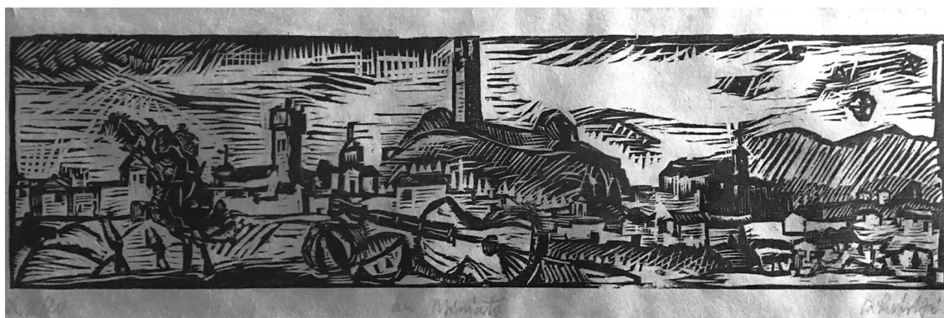


Fig. 13: Dilvo Lotti, San Miniato, veduta.

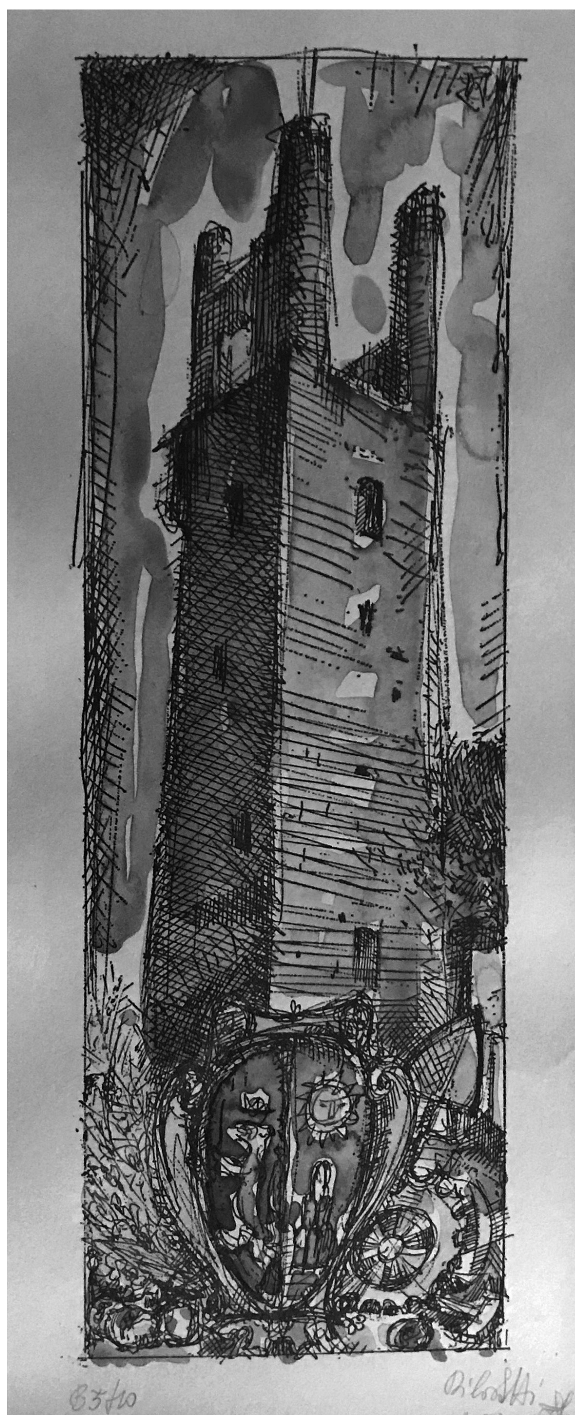


Fig. 14: Dilvo Lotti, San Miniato, la rocca.



Fig. 15: Dilvo Lotti, Ritratto di Olga Pugi Cheli (1960).



Fig. 16: Dilvo Lotti, Natura morta.



Fig. 17: Dilvo Lotti, Natura morta.



Fig. 18: Dilvo Lotti, Natura morta.



Fig. 19: Dilvo Lotti, Natura morta.



Fig. 20: Dilvo Lotti, Arlecchino.



Fig. 21: Bissietta (Giuseppe Fontanelli), Cavalli.



Fig. 22: Ezio Gabbanini, Ritratto di Luisa Ceccherelі.

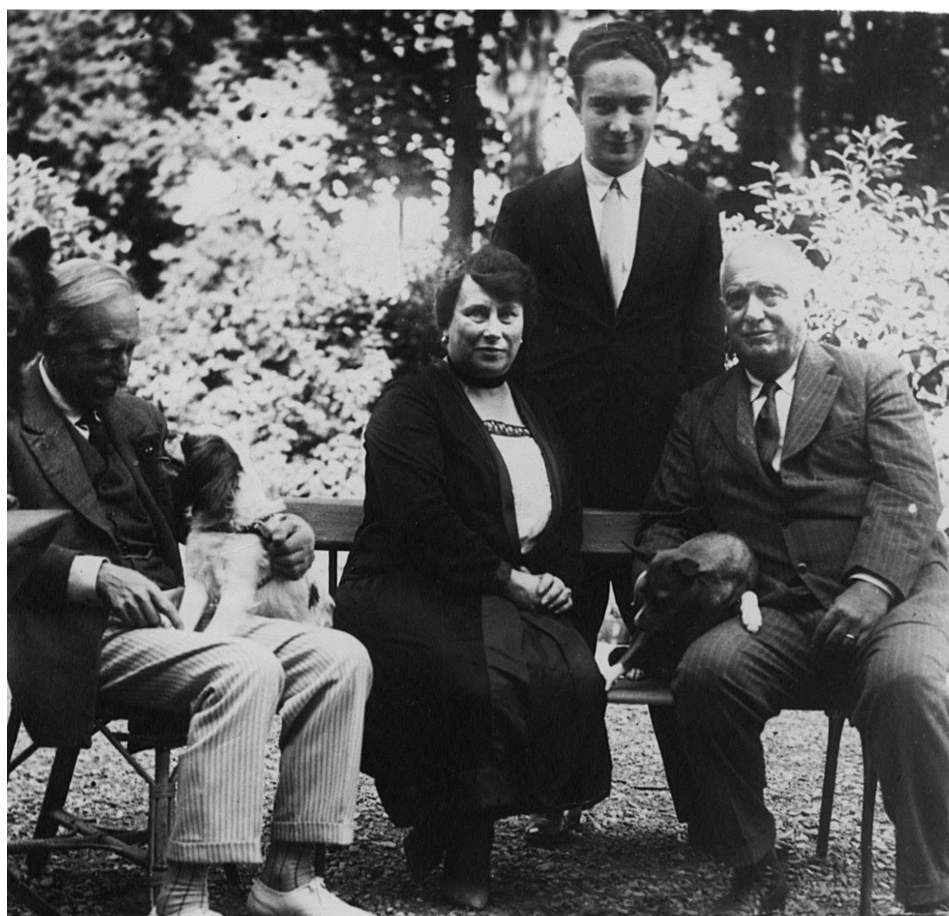


Fig. 23: Arturo Cheli, Luisa Ceccherelli e Alfredo Cheli. In piedi Arrigo Cheli.



Fig. 24: Bruno Gozzini e Anna Baccetti, fotografati nell'ottobre 1944.



Fig. 25: Olga Pugi Cheli.



Fig. 26: Luisa Ceccherelli.

Il cavaliere della Chiecina

CLAUDIO BISCARINI

E mentre marciavi con l'anima in spalle
Vedesti un uomo in fondo alla valle
Che aveva il tuo stesso identico umore
Ma la divisa di un altro colore
Sparagli Piero, sparagli ora
E dopo un colpo sparagli ancora
Fino a che tu non lo vedrai esangue
Cadere in terra a coprire il suo sangue

(*La guerra di Piero*, Fabrizio De Andrè)

Provincia di Cuneo, terra di partigiani. Uno di essi, ex ufficiale del 5° reggimento Alpini in Russia, nel dopoguerra divenne un famoso scrittore: Benvenuto, detto Nuto, Revelli[1]. Uno dei suoi lavori raccontava una storia che, a ogni abitante della zona di San Miniato, sarebbe parsa accaduta nel nostro territorio. E, invece, no. O non solo.

In un articolo sull'*Indice* del dicembre 1994, Rossana Rossanda, a proposito di questo fatto di guerra, scriveva:

> *Vent'anni fa, mentre raccoglieva materiale per il Mondo dei Vinti, Nuto Revelli s'è imbattuto in un ricordo non suo ma di un amico partigiano, Marco. Parlando del 1944 nel Cuneese e degli umori contadini, fra sostegno alla guerriglia e paura della rappresaglia, d'improvviso Marco aveva evocato una rappresaglia che non c'era stata, dopo un'azione che non sapeva da chi compiuta e in quale data, contro un ufficiale tedesco che aveva lasciato di sé un'immagine sorprendente. Costui ogni mattina usciva a cavallo, da solo, scorrendo tranquillamente le rive del fiume Gesso, scambiando un saluto con i contadini che incontrava, offrendo una sigaretta dove abbeverava il cavallo e forse dicendo qualche parola gentile ai bambini. Una*

[1] Era nato a Cuneo il 21 luglio 1919. Tenente volontario in Russia con la 2a divisione Tridentina, 5° reggimento, battaglione Tirano. Fu decorato di Medaglia d'Argento e partecipò alla lunga ritirata del gennaio 1943. Dopo l'armistizio, con in spalla una pistola mitragliatrice MP 40 tedesca e un mitra sovietico PPsh 41 che aveva riportato dalla Russia, salì in montagna creando e comandando una banda partigiana. Diventerà, alla fine, comandante della Brigata Valle Stura "Carlo Rosselli". La sua formazione riuscì a sfuggire a diversi rastrellamenti tedeschi. Revelli scrisse la nota canzone della Resistenza *Pietà l'è morta* (*Bandiera nera*) e la *Badoglieide*, una sarcastica presa in giro del maresciallo d'Italia. Diventato scrittore, Revelli divenne presto noto per il suo stile scarno. Morì il 5 febbraio 2004 nella sua Cuneo. Decorato con tre Medaglie d'Argento, una Croce al Merito di Guerra, Medaglia Commemorativa della guerra 1940-1943, Medaglia Commemorativa della guerra di Liberazione 1943-1945, Distintivo d'onore per i patrioti "Volontari della Libertà".

mattina il cavallo era ritornato in caserma senza di lui, i tedeschi erano usciti a cercarlo, il corpo non è mai stato trovato. E non c'era stata rappresaglia. Tutto insolito[2].

Revelli era rimasto stupito da questo ufficiale così diverso dallo stereotipo che si era portato dietro dalla Russia, del tedesco arrogante e violento.

La Rossanda scrive ancora:

Il disperso di Marburg è prima di tutto un tedesco, ucciso da partigiani, o da sbandati, o meglio da "colpisti" (quelli del "vado e ammazzo", partigiani sbrigativi e non illuminati dalla coscienza e dalla ragione, invisi all'autore), in una imboscata o in un incontro-scontro casuale[3].

Ma il morto è così fuori dallo schema consueto, che in primo tempo non si è ben certi nemmeno della sua nazionalità *forse è slavo*, alcuni pensano.

Era comunque uno che osava aggirarsi da solo, la mattina, su un cavallo (bianco? Grigiastro?) in mezzo a lande scoperte ai piedi della gran chiostra delle Alpi, verso San Rocco, tra Cuneo e Borgo, e salutava i contadini al lavoro, era gentile. Era un bell'uomo. Ma di vent'anni? di trenta? di quaranta? Era un "cavaliere solitario" che nascondeva chissà cosa, che era diverso in chissà che modo dagli altri tedeschi, dagli altri nemici. Quando fu ucciso, e il cavallo fuggì e tornò in caserma, e i commilitoni vennero a setacciare e a fermare, non vi fu la solita ritorsione con la strage di ostaggi. Il corpo imputridì in una radura nel fiume, finché le acque non lo portarono via. Chi sapeva della sua esistenza, chi l'aveva visto non volle seppellirlo per paura[4].

Questo racconto colpì Revelli che, grazie a storici comuni amici, come Carlo Gentile dell'Università di Colonia, che ci onora della sua amicizia, decise di scoprire chi era quell'ufficiale così anomalo. E ci riuscì. Si trattava di Rudolf Knaut, nato a Marburg il 18 settembre 1920, sottotenente della riserva, studente in legge, ufficiale d'ordinanza dell'*Ost-Bataillon* 617[5], abitante a Marburg Am Grün 15. Aveva un fratello, caduto in Russia. Il 30 giugno 1944, il suo capitano comunicava alla famiglia che il figlio era stato catturato dai partigiani il 16 giugno 1944. In realtà, Jens Petersen, in un articolo del 25 gennaio 1995 sul *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, scriveva:

Importante punto di passaggio si rivela la data dell'attentato: il 14 giugno 1944. Revelli trova due dei partigiani (rimasti anonimi) che vi parteciparono. Veniamo così a sapere che il gruppo si imbatté per caso nel cavaliere solitario e che, in quella situazione d'emergenza, lo disarmò. Quando il cavallo tornando

---

[2] Cfr. NUTO REVELLI, *Il disperso di Marburg*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1994, p.V.

[3] Ibidem.

[4] Articolo ne' *L'Unità*, 31 ottobre 1994, a firma di Goffredo Fofi, Ibidem, p. XII.

[5] L'*Ost-Bataillon* 617 era formato da ex militari dell'Armata Rossa che si erano arruolati nella *Wehrmacht*, comandati da ufficiali e sottufficiali tedeschi. Alcuni reparti di questo battaglione, parteciparono alle seguenti stragi di civili: 10 maggio 1944, Castelnuovo Pinasca, 12 vittime; 10 maggio 1944, Rifugio Geat, San Giorio di Susa, 5 vittime; 13 maggio 1944, Sant'Antonio di Susa, 17 vittime; Forno di Coazze e Grange Garida, Coazze, 28 vittime; 1 dicembre 1944, Échallod Arnad, 2 vittime. Atlante delle stragi nazifasciste in Italia.

indietro diede l'allarme e rese indispensabile la fuga, non restò altro che giustiziare il prigioniero su un isolotto del fiume[6].

La figura di questo ufficiale, come quella dell'altro di cui ci occuperemo a breve la cui storia ha numerosissime analogie con quella di Knaut, apriva un discorso che oggi, la storiografia più avanzata, ha cominciato a sciogliere: la figura del *cattivo tedesco* rispetto a quella del *buono italiano*[7], l'*italiano, brava gente*[8].

Dalle colline del Cuneese, spostiamoci ora a quelle del Samminiatese.

Un giorno di giugno. Un soldato a cavallo. Un fiume e dei partigiani. Una sensazione di *déjà vu*, di già sentito, già letto.

Era un venerdì quel 16 giugno 1944. La Chiesa ricordava San Aureliano. Il sole si levava alle 4,35 e tramontava alle 19, 46. Quel giorno, però, una persona non avrebbe visto il tramonto.

Un solitario cavaliere risaliva il torrente Chiecina[9], come faceva ormai da giorni, quella piccola via d'acqua che, nascendo dalle parti di Collegalli in località Piscilli, scivola per 20 chilometri e va a sfociare nell'Arno a Casa Chiecina presso Castel del Bosco. Andava piano, il cavaliere, al passo, non aveva fretta. Il suo era un viaggio nel silenzio, lontano dalla guerra per un po', pensando a casa, a quello che aveva passato e a quello che si aspettava dal futuro. Forse pensava anche alla giovane donna italiana, nipote di una signora sfollata da Genova e che parlava tedesco, con la quale aveva iniziato una certa confidenza[10]. Forse era stanco della guerra[11], come erano stanchi quei giovani che lo avrebbero di lì a poco incontrato. Quel giorno, infatti, sarebbe stato diverso. A volte, il destino è una pagina bianca.

Scrive Enzo Cintelli, riportando una testimonianza di Giulio Zingoni:

Tre giovani che scendevano da Collegalli verso il Chiecina senza, forse, nessuno scopo preciso, per caso si imbatterono nel tenente tedesco che tutto solo, cavalcava per diporto la cavallina nera conosciuta da tutti noi per quella del fattore Paoli

[6] NUTO REVELLI, op. cit., p. XIX.

[7] Cfr. FILIPPO FOCARDI, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Bari, Laterza editori, 2013.

[8] Dal film *Italiani, brava gente* di Giuseppe De Santis del 1964.

[9] Le azioni ricordate in questo studio, si svolsero a poca distanza dal luogo dove, a luglio del 1944, furono piazzate le batterie del 337th US *Field Artillery Battalion* i cui obici da 105 mm furono indirettamente responsabili dell'eccidio del Duomo di San Miniato del 22 luglio 1944.

[10] L'amore per una donna poteva portare alla diserzione, come accadde al capitano delle *Gebirgstruppe* Victor Demetrio Christomannos Hermann, per gl italiani Cristomanno, che mentre era addetto alla costruzione della linea Gotica al Passo della Collina sopra Pistoia, si innamorò della bella Olga Signorini e, prima dell'arrivo degli Alleati, fuggì con lei. Si sposarono e vissero assieme fino al 1977, quando morirono entrambi a poca distanza di tempo l'uno dall'altra. Cfr. *Di guerra e di genti. 100 racconti della Linea Gotica*, a cura di Andrea Marchi, Gabriele Ronchetti, Massimo Turchi, Bologna, Edizioni Pendragon, 2020, pp. 172-175.

[11] Si è anche parlato della sua intenzione di disertare perché avrebbe saputo del trasferimento della sua unità sul fronte russo. La cosa ci appare improbabile. Solo il 15 luglio, il comandante della *Hermann Göring* ricevette il telegramma che diceva: *Rompere immediatamente il contatto con il nemico e riunire la vostra divisione nel settore di Bologna*. Come avrebbe fatto Wünsche a saperlo un mese prima? Cfr. JEAN MABIRE, *La Panzerdivision Herman Goering,* Parigi, Édition Grancher, 1992, p. 143.

della Casaccia[12].

In effetti, era vero: la cavallina apparteneva al fattore Pietro Paoli, come ci conferma l'amico Daniele Benvenuti. Daniele è rimasto particolarmente colpito da questo fatto, tanto da dedicare ad esso il suo tempo per una ricerca e raccolta testimonianze. Andiamo avanti. Un testimone, Savino Savini, riporta che l'ufficiale era solito passare e anche acquistare del cibo, lui parla di uova, pagando regolarmente. Quel 16 giugno, intorno alle 11-11,30, dopo che era passato il cavaliere, si sentirono degli spari verso una zona detta *la capanna* ma nessuno ci fece caso. La zona si trova a circa 5 Km dalla fattoria della Casaccia. Quel che era accaduto lo racconta Enzo Paroli che si trovò al fatto, dopo essere stato a Bucciano ad incontrare il capitano Loris Sliepizza:

> *Ero nel bosco insieme ad un gruppo di partigiani della Formazione Mori Fioravante*[13]*.[…] Eravamo nei primi giorni di giugno 1944 verso le 11. […] Tutto cambiò in un attimo quando in lontananza avvistammo un cavallo risalire di lato al Rio Chiecina, era cavalcato da un militare tedesco, inconfondibile per la divisa che indossava*[14].

L'arrivo del cavaliere mise tutti in subbuglio. Enzo Paroli, essendo l'unico che aveva esperienza militare[15], dovette decidere che fare. Il tedesco poteva essere una spia e allora il nascondiglio che, a suo dire, i partigiani si erano scelti in quel tratto di terreno, sarebbe stato in pericolo. Qui occorre porsi delle domande. È possibile che nei giorni seguenti, nessuno dei combattenti alla macchia, non avesse notato quel soldato? Le spie, di solito, agivano in borghese per cercare notizie utili e questo "servizio" spesso lo facevano i membri degli Uffici Politici Investigativi della Guardia Nazionale Repubblicana, che il 16 giugno 1944 erano in ripiegamento verso il nord. Di solito, un ufficiale tedesco non si impiegava in questo ruolo, ma certamente i partigiani non potevano saperlo. Enzo, quindi, dette l'ordine di prendere il soldato:

> *[…] Saranno stati una ventina i patrioti presenti, chiesi a tre di loro di accompagnarmi, si scese il tratto del poggio rapidamente e andammo a nascondersi tra le piante del rio, il resto del gruppo rimase nel bosco*[16].

Tutto andò secondo i pieni, la cavallina si mostrò docile e così anche il militare tedesco che scese tranquillamente dalla sella. Ora, i partigiani avevano un problema: che fare del prigioniero visto che il fronte era ancora molto lontano?

12 Cfr. ENZO CINTELLI, *San Miniato, settant'anni dalla Liberazione*, Pontedera, Tagete Edizioni, 2014, p.235.

13 Fioravante Mori era nato a Montelupo Fiorentino nel 1893, antifascista, nella relazione che scrisse dopo la guerra, dichiarava che aveva creato ufficialmente la sua formazione il 27 marzo 1944. Cfr. Miscellanea Storica della Valdelsa, *Antifascismo e Resistenza in Valdelsa*, Società Storica della Valdelsa, Castelfiorentino, 1971, anni LXXIV- (nn.1-3) Gennaio-Dicembre 1968-70, Della Serie 189-197, *Dalla Relazione della Formazione Partigiana comandata da* Mori *Fioravante*, pp. 240-249.

14 Cfr. ENZO CINTELLI, op. cit., p.236.

15 Era tenente del Regio Esercito.

16 Cfr. ENZO CINTELLI, op. cit., p.236.

Continua il racconto di Enzo Paroli:

> *Per prudenza pensai di procedere alla bendatura del prigioniero con un pezzo di stoffa di fortuna, in quel momento avvenne la svolta, successe l'imprevisto la bendatura fu interpretata come una condanna a morte, il militare ebbe una reazione fulminea, con un gesto di rabbia e di orgoglio si liberò della benda e di noi, cominciò a correre disperatamente fra la fitta vegetazione che costeggiava il Rio*[17].

Il dramma stava per compiersi. Il tedesco scappava tra le piante ma, in direzione sbagliata, stava andando verso il gruppo di partigiani che era rimasto nel bosco. Forse non li vide e cercò riparo proprio in quest'ultimo, ma una serie di colpi lo raggiunse al petto e l'ufficiale morì.

Enzo Paroli non sa dire, nella sua testimonianza, se il tedesco morì subito o fu finito da un colpo di grazia. Le ultime sue considerazioni sono per chi lo uccise:

> *Quello che successe poteva essere evitato forse, nel caso che il gruppo di partigiani avesse avuto una preparazione militare all'altezza*[18].

I partigiani pare che se ne andassero, lasciando il corpo del militare lì, dove era caduto. Un vero dramma per le popolazioni vicine al luogo dell'agguato. Ben si sapeva quello che i tedeschi facevano in quei casi. Fu una donna a salvare la situazione. Ricordava Savino Savini[19]:

> *I miei ricordi di ragazzo sono legati a una donna coraggiosa a cui tutte le famiglie della valle della Chiecina furono riconoscenti, si chiamava Elverina Fiaschi, una vera eroina, con lucidità e freddezza si rese conto del pericolo che rappresentava avere quel morto vicino casa, si mise da sola a scavare una buca nel letto del Rio, per poi sotterrare il corpo del militare. Con tutta la famiglia se ne andò per sfollare da un parente sulla collina di Balconevisi. Quella sera la cavallina fece ritorno da sola in fattoria alla Casaccia senza il Tenente.*

Come non concordare con Savini: questa donna meriterebbe almeno una medaglia al valor civile alla memoria perché salvò una intera comunità da una terribile rappresaglia. Diversa, e interessante, la versione di Nino Bini. Secondo lo scomparso autore di un volume sulla guerra nel Valdarno, i partigiani si erano insediati nel bosco di Calibindoli dove erano state costruite delle capanne di frasche, passando il 20 maggio 1944 alle dipendenze del *23° battaglione d'assalto "Guido Boscaglia" della Brigata Garibaldi, che operava nel Volterrano*[20]. Secondo

---

[17] Ibidem, p. 236.

[18] Ibidem, p. 237.

[19] Ibidem, p. 239.

[20] Cfr. NINO BINI, *Il Valdarno Inferiore nel 1944. Diari e memorie*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2013, p. 244. In realtà, si trattava della 23a Brigata Garibaldi *Guido Boscaglia* (dal nome del partigiano Guido Radi detto *Boscaglia*, caduto l'8 maggio 1944) che operava a cavallo delle provincie di Pisa, Siena e Grosseto sul massiccio delle Carline. Era comandata da Alberto Bargagna, nome di battaglia *Giorgio*, e solo dopo lo scioglimento della Brigata, avvenuto il 20 luglio 1944, alcuni partigiani della formazione si diressero verso l'Arno dove fecero da staffette e guide per gli americani, avendo anche delle perdite, e verso Empoli con gli ex membri della III Compagnia, comandati da Aldo Giuntoli, *nom de guerre Marco*.

Bini, il tenente tedesco venne prima colpito da distanza e ferito a un braccio. Caduto da cavallo, venne circondato dagli armati ai quali avrebbe cercato di trasmettere le sue buone intenzioni, essendo anche disarmato[21]. I partigiani lo avrebbero spinto verso il bosco lungo il Chiecina e lui, visto come si stavano mettendo le cose, data una grossa spinta al personaggio che aveva al suo fianco, scappò nel torrente. Una scarica di arma da fuoco lo fece cadere a terra e venne finito con un colpo alla testa. È molto interessante leggere quanto scriveva Nuto Revelli a proposito del "suo" tedesco:

> *Ed è lì che vi siete imbattuti in quel tedesco? VITTORIO: No, poco più in giù verso Cuneo. Ce lo siamo trovato di fronte all'improvviso, e l'abbiamo bloccato. Tutto è successo in un attimo. Lui come ha reagito? VITTORIO: È rimasto senza sangue, come di pietra. Siamo stati lesti a disarmarlo, poi l'abbiamo fatto scendere da cavallo. Ma non aveva ancora posato i piedi per terra che il cavallo è partito al galoppo. "Adesso cosa facciamo?- ci siamo detti- Tra pochi minuti il cavallo è in caserma e ci arrivano addosso". Siamo scesi lungo una ripa, e abbiamo raggiunto la sponda del fiume. Lì c'era da attraversare un piccolo corso d'acqua, ma quel tedesco non voleva saperne di bagnarsi. Si è tolto gli stivali, pur di guadagnare tempo. Ho dovuto spingerlo, gli ho rifilato anche un calcio nel sedere*[22].

Il partigiano continua a raccontare a Revelli che l'ufficiale cercava di convincerli a lasciarlo libero, cercando, nel frattempo, di guadagnare tempo nella speranza di un aiuto dai suoi, fino a che:

> *A un certo punto abbiamo sentito alcune raffiche vicine. Lui ha dato una spinta ad Andrea, e allora Andrea l'ha ucciso*[23].

Pare la fotocopia di quanto riportato da Bini.

Sempre quest'ultimo afferma, grazie al racconto che gli fece un suo amico che era stato partecipe dei fatti, che a sotterrare malamente il corpo sarebbero stati gli stessi partigiani e che a lavare via sia il sangue che i segni del sommario seppellimento, sarebbe stato un forte acquazzone estivo che ne avrebbe cancellato le tracce[24].

Il cadavere del tenente, ci scrive l'amico Daniele Benvenuti:

> *Il corpo venne sepolto vicino al torrente Chiecina quasi in secca a qualche metro dove inizia il bosco e venne malamente semisepolto nel terreno e ricoperto alla meglio con arbusti. I partigiani fuggirono immediatamente. La notte venne un forte temporale che allagò la zona e smosse molta terra e sabbia che per fortuna ricoprì il cadavere o per lo meno l'evento fece sì che nessuno lo trovasse. La ricerca inizia già dal mattino presto successivo alla scomparsa, mentre pioveva ancora. Sembra che una trentina di soldati si inoltrassero armati risalendo la valle per cercarlo. ogni abitazione venne scandagliata e quelle poche famiglie che non fecero a tempo ad andar via vennero minacciate di rappresaglia qualora il corpo venisse trovato. Per fortuna non fu così!!*[25]

21 Questo particolare appare veramente strano. Che Wünsche non si portasse almeno la pistola d'ordinanza, sembra quasi inverosimile.

22 Cfr. NUTO REVELLI, op. cit., pp.133-134.

23 Ibidem, p. 134.

24 Cfr. NINO BINI, op. cit., p. 246.

25 Email all'autore, 26 agosto 2022.

Fu una vera fortuna, anche perché i soldati di quella unità che effettuò il rastrellamento, appartenevano a una divisione che, fin dall'agosto 1943, non si era fatta scrupolo di segnare il suo passaggio da una lunga scia di sangue[26].

Giulio Zingoni dedica a questa storia due capitoli del suo libro. Dopo aver raccontato che aveva conosciuto il tenente, e che anche per lui era una brava persona, Zingoni si lancia in una descrizione del rastrellamento dove non mancano, come da copione, le famigerate SS:

> *Sul tardo imbrunire, circa ottanta SS, divise in due file, in pieno assetto di guerra, una lungo la sponda destra, una lungo la sponda sinistra, risalirono il torrente Chiecina a monte, setacciando ogni angolo, ogni campo, ogni casolare in cerca del tenente. Io, i signori Binismaghi ed altri, stemmo all'aperto l'intera notte, in disparte, ad osservare dall'alto il viavai delle SS e solo all'alba, essendoci convinti che le SS avevano lasciato la Casaccia, rientrammo in casa*[27].

Zingoni, purtroppo, non brilla di precisione, pur riportando episodi che a volte lo hanno visto protagonista. A parte le sempre presenti (ma mai effettivamente di stanza nel territorio) *Waffen SS*, a proposito del mese e dell'orario dell'agguato, egli, a differenza di chi cita giugno e le 11 o le 11,30[28], scriveva:

> *[…] Di poco erano passate le tre del pomeriggio quando lo scorsi vicino al Chiecina a cavalcioni della cavallina nera del fattore. In mezzo a quella serra di verde, di rosso e di giallo, c'era solo lui in quel caldo pomeriggio di luglio*[29].

Secondo Zingoni, il fattore[30] aveva avvertito Wünsche di non andare oltre un certo punto, perché poteva essere pericoloso, ma l'ufficiale ignorò l'avvertimento. Walter non era un novellino, aveva alle spalle diversi anni di guerra e, quindi, cosa

---

[26] La 1. *Fallschirm-Panzer-Division Hermann Göring,* aveva segnato il suo passaggio in Sicilia, quando ancora eravamo alleati, con le stragi di Mascalucia e Castellone di Sicilia. Proseguirà la sua opera nella zona di Napoli e, in Toscana, a Civitella della Chiana, Meleto, Castelnuovo dei Sabbioni, Cavriglia e in altre località. Il 4 luglio 1944, elementi di questa divisione, effettueranno l'unica strage di civili in provincia di Siena, Palazzaccio di Arceno in Comune di Castelnuovo Berardenga. Spesso, alcuni autori la citano come *SS Division Hermann Göring* a causa del fanatismo dei suoi uomini, ma la divisione non apparteneva alle *Waffen SS* ma alla *Luftwaffe* e i suoi ufficiali provenivano sia dall'esercito (*Heer*) che dall'aviazione militare (*Luftwaffe).* L'unità era nata, il 23 febbraio 1933, come *Polizeiabteilung Wecke* ai comandi esclusivi del ministro prussiano degli Interni. Negli anni, il reparto si era ingrandito, sempre sotto il controllo del *Reichsmareschall* Hermann Göring, finché all'epoca dei fatti che narriamo, era passato da *Panzerdivision Hermann Göring* a 1. *Fallschirm-Panzer-Division H.G.* Secondo Mabire, il passaggio era avvenuto il 1 maggio 1944, con l'assunzione del comando divisionale da parte del *Generalmajor* Wilhelm Schmaltz al posto di Paul Conrath. Secondo Kurowski, invece, il cambio di denominazione, e di comando, c'era stato il 15 aprile 1944. Cfr. JEAN MABIRE, op. cit., p.140; FRANZ KUROWSKI, *The history of the Fallschirm Panzerkorps Hermann Göring*, Winnipeg, Manitoba, J.J. Fedorowicz Publishing Inc., 1995, p. 243.

[27] Cfr. GIULIO ZINGONI, *La Terra di San Miniato*, San Miniato, Tipografia Palagini, 1987, p. 126.

[28] Nino Bini parla delle 17. Cfr. NINO BINI, op. cit., 2013, p. 246.

[29] Ididem, p. 125.

[30] Un altro particolare che emerge dalla storia narrata da Nuto Revelli è che il tenente Wünsche regalava al fattore due sigarette ogni volta che prendeva il cavallo, mentre Knaut a chi gli preparava la cavalcatura, regalava un sigaro.

lo portò a sottovalutare l'avvertimento dell'italiano? È stato anche adombrato che volesse disertare, ma di ciò non ci sono prove. E, sinceramente, ci crediamo poco. Ci sono stati, e oggi la storiografia se ne sta facendo carico, diversi ufficiali e soldati tedeschi che disertarono e si unirono ai partigiani in tutta Italia. Magari portavano con se uniforme e armi, ma non certo andavano a disertare a cavallo[31].

È anche interessante notare che, nella Relazione della Formazione Mori Fioravante, non si fa menzione di questo episodio. L'unico accenno si fa in data 7 giugno 1944, quando una pattuglia partigiana, *in località Porcareccia a sud di Balconevisi e di Corazzano*, si era scontrata con una di collegamento tedesca *di cinque o sei uomini*, e nel combattimento era morto *un tenente tedesco*[32].

Più avanti, Mori ci rende edotti che il:

> *12 giugno 1944. Disarmo di un maresciallo di marina avvenuto nella propria abitazione e disarmo di due repubblichini.*
> *17 giugno 1944.Cattura di un ufficiale repubblichino.*
> *17 giugno 1944.Disarmo di un tenente colonnello della finanza e del suo attendente transitanti in motocarrozzella sulla Via Costa, provenienti dal fronte*[33].

Per il 16 giugno, nemmeno una parola.

Differentemente, i tedeschi dettero notizia del fatto nel *Namentliche Verlustmeldung*[34]*, Fallschirm-Panzer-Nachschube Trupp Hermann Göring* del 16-6-44 dove dichiaravano che il tenente Wünsche, della 3ª Compagnia Rifornimenti, era stato dichiarato disperso forse ucciso dalle bande[35].

Il corpo del cavaliere fu riesumato e probabilmente sepolto, a fine guerra, nel piccolo cimitero di Toiano della Brota con altri soldati sconosciuti. Poi, agli inizi degli anni '50, il *Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge e. V.,* l'ente tedesco che si occupa dei cimiteri di guerra, lo traslò al *Deutsche Soldatenfriedhof Futa Pass*, in una delle tombe del blocco 13, numero 365,366,433,435 che recano la scritta *soldato sconosciuto*, dove riposa assieme ad altri 36.680 corpi di soldati tedeschi in gran parte ignoti[36].

È venuto il momento di svelare l'identità del cavaliere del torrente Chiecina. Daniele Benvenuti ci aveva inviato questa scheda sintetica:

KONRAD WALTER WÜNSCHE nato a Kleinzschocher[37] (Lipsia) il 28 marzo 1908, ed ivi residente in Lipsia N 24, Taubestrasse 16[38] come ultimo do-

---

31 Tra gli altri studi su questo argomento: Cfr. CARLO GREPPI, *Il buon tedesco*, Bari, Laterza, 2015.; *Partigiani della Wehrmacht. Disertori tedeschi nella Resistenza italiana*, a cura di Mirco Carrattieri e Lara Meloni, Calendasco (PC), edizioni Le piccole Pagine, 2021.

32 Cfr. Miscellanea storica della Valdelsa, op. cit., p. 243.

33 Ibidem, p. 245.

34 Rapporto nominativo delle perdite, non *dei dispersi* come scrive Bini.

35 Cfr. NINO BINI, op. cit., p.249.

36 Qualche anno fa, chi scrive con Giuseppe Chelli e Daniele Benvenuti, ci siamo recati su queste tombe di soldati sconosciuti, in una delle quali riposa Walter Wünsche.

37 Cittadina di 10.472 abitanti, al marzo 2022, vicinissima a Lipsia.

38 In Tauberstrasse 16, a Lipsia, oggi c'è un bellissimo palazzo restaurato imbiancato di rosa, con un ingresso al n.16 sormontato da due putti che sorreggono una ghirlanda per tutta la lunghezza della porta. Il palazzo, molto grande, è elegante nello stile, con una torretta su un lato della facciata che dà sulla via. Anche tutta la strada appare contornata da palazzi eleganti e restaurati, con un selciato stradale

micilio sembra con la madre CAMILLA e deceduto in Italia il 16 Giugno 1944 all'età di 36 anni durante la seconda guerra mondiale in qualità di tenente della *Hermann Goering*.

Figlio unico di FRIEDRICH FERDINAND WÜNSCHE nato il 7.10.1874 (padre) e deceduto il 23.1.1938 e di CLARA CAMILLER SCHUBERT nata a Oschatz il 20.06.1875 (madre) e deceduta IL 19.10.1941.

Tenente *(Oberleutnant)* appartenente alla 3ª *Fallschirm-Panzer Korps- Nachschub Trupp Hermann Goering* in Einsatz raum Montopoli b. Pisa[39] addetto ai rifornimenti delle truppe di sussistenza *Versorgungstruppen*[40].

I dati delle unità militare sono strani. La divisione di Walter non era denominata 3. *Fallschirm-Panzer-Korps* ma 1. *Fallschirm-Panzer-Division*[41]. Corpo d'armata corazzato, la *Hermann Göring* lo diventerà nell'ottobre 1944. Il 3. *Panzer-Korps*[42], inserito nel Gruppo di armate centro, combatteva sul fronte orientale, in Curlandia nell'ottobre 1944. Il reparto esatto di Walter ci riporta a una unità trasporti (*Nachschub Trupp)* della sussistenza. Probabilmente, un distaccamento rimasto in zona dopo la partenza della divisione[43] che, il 16 giugno 1944, operava nella territorio a cavallo tra l'Umbria e la Toscana inserita nella 10. *Armee* del *Generaloberst*[44] Heinrich von Vietinghoff Schell[45]. Occorre, qui, un breve sunto dell'attività di questa grande unità. Dopo aver combattuto sulla *Gustav-linie* e sulla testa di ponte di Anzio, a metà marzo 1944, la divisione fu spostata a riposo e difesa antisbarco nella zona di Pisa- Lucca-Livorno. Alcune sue unità arrivarono fino a Santa Croce sull'Arno. Quando iniziò l'ultimo assalto alleato dalla testa di ponte di Anzio, 23 maggio 1944, la divisione fu sbrigativamente dirottata sul fronte di Anzio a difesa della zona nevralgica di Valmontone. Per farlo, le sue unità furono costrette a viaggiare anche di giorno e divennero preda dei cacciabombardieri alleati[46]. Su questo punto, è interessante quanto scrive Franz Kurowski:

> *La divisione si sarebbe diretta a sud su tre strade di avanzata: a) La strada costiera a destra attraverso Cecina, Grosseto, Tarquinia, Vetralla, Bracciano, perimetro stradale di Roma: b) La strada attraverso i monti Poggibonsi, Siena, Acqua-*

---

a sampietrini quadrati. Nel 1940, Lipsia era la 6ª città più grande della Germania, con i suoi 700.000 abitanti. Venne ripetutamente bombardata dalla R.A.F., il bombardamento più grave ci fu il 4 dicembre 1943 con 1.800 morti, seguito da quello del 20 febbraio 1944. Nel maggio 1944 risultavano colpite, specie nel centro città, 10.000 abitazioni delle quali 4.000 totalmente distrutte. Lipsia era sede della fabbrica *Erla Machinewerk* a Heiterbrick, che produceva aerei da caccia *Messerschmitt* BF 109 e la cui produzione venne ridotta del 65%.

39 Area operativa di Montopoli presso Pisa.

40 Nino Bini, all'inizio del capitolo che parla di questo episodio, dice che si trattava di un *nobile prussiano*, come gli aveva raccontato un amico passeggiando per il Giro d'Empoli. La cosa non ci viene confermata dai documenti. Tra l'altro, Lipsia non è in Prussia ma in Sassonia. Ibidem, p. 241.

41 Dal 24 luglio 1944.

42 *Pz Armeeoberkommando 3/ Heeresgruppe Mitte*, Curlandia.

43 Nel maggio 1944, le unità di rifornimenti della *Hermann Göring* spaziavano da Pontedera, a Palaia, a Peccioli, Capannoli e Ponsacco.

44 Colonnello generale.

45 Mentre la nostra zona faceva parte della 14. *Armee* del *General der Panzertruppe* Joachim Lemelsen.

46 La divisione perse circa il 30% dei trasporti motorizzati e il 20% dell'armamento, compresi 18 cannoni del reggimento artiglieria corazzato e dei 60 carri armati del *Panzer-Regiment*, arrivarono a Valmontone solo in 11. Cfr. FRANZ KUROWSKI, op. cit., p. 245.

pendente, Viterbo, Roma. C) La Firenze, Arezzo, Orvieto, Roma. Sulla strada a sarebbero transitate unità con reparti cingolati: il Panzer-Regiment, il reggimento artiglieria corazzato e un battaglione di artiglieria contraerea; sulla strada b sarebbero transitati il Panzer-Grenadier-Regiment 1., il Panzer-Grenadier-Regiment 2., il battaglione corazzato Pionieri e un battaglione di artiglieria contraerea; sulla strada c sarebbero transitati Il comando divisione, il battaglione trasmissioni corazzato, il battaglione corazzato da ricognizione e un battaglione di artiglieria contraerea leggera. Le truppe di rifornimento sarebbero state assegnate in maniera proporzionale sulle tre direttrici[47].

Difesa Valmontone, la *Hermann Göring* si spostò nel settore centrale del fronte, combattendo a cavallo di Umbria e Toscana, a Chiusi, dove il 22 giugno 1944 causò grosse perdite ai soldati alleati, Rapolano e Castelnuovo Berardenga. A metà luglio 1944, la divisione fu trasferita sul fronte orientale. Quindi, il reparto di Wünsche era rimasto, per qualche motivo che ignoriamo, in zona mentre il resto della divisione era da tutt'altra parte. Ma chi era, in realtà, L'*Oberleutnant* Walter Wünsche, il cavaliere del Chiecina? La scoperta, in Germania, del suo fascicolo personale ci permette di dare ulteriori informazioni[48].

Iniziamo con un primo documento che ci informa sulla carriera militare di Walter. Si tratta di un rapporto del reparto dove prestava servizio nel 1940, 2ª compagnia del battaglione cacciacarri 187:

Posto comando 15.6.1940
Truppe da campo 2. Kompanie, Panzer Jäger Abteilung 187
Unità regolare Panzer Jäger Abteilung 24, BORNA[49]*, posta da campo n. 27151*
Nome Wünsche Dottor Walter
Grado: Maresciallo della riserva
Specialità militare: Panzer-Jäger
Formazione professionale militare: PAK[50]
Distretto militare: Lipsia II nato il 28.3.1908 a Lipsia, religione evangelico-luterana
Indirizzo di casa: Lipsia 24, Taubestrasse 16, II
Posizione familiare: scapolo
Professione: Assistente al l'Istituto Geografico dell'Università di Lipsia
Stato di servizio:
come fuciliere dal settembre 1933 presso Jäger-Regiment 11.[51] *a Lipsia*
come fuciliere dal 14.12.1936 al 24.2.1937 presso la 16. Kompanie/ (E) J.R. 11 a Wittenberg
come caporale dal 12.4.1937 al 23.5.1937 presso il Panzer Abw. Abteilung 24.[52]*a Borna*
come sergente della riserva, comandante di plotone cacciacarri dal 16.5.1938

47 Cfr. FRANZ KUROWSKI, op. cit., pp244-245.
48 Da questo momento, tutti i documenti si ritengono provenienti dal *Bundesarchiv,* BArch PERS 6/225597.
49 In Sassonia.
50 Contrazione della parola *Panzerabwehrkanone*. Wünsche si era specializzato su un cannone controcarro.
51 11° reggimento cacciatori.
52 Battaglione corazzato di sicurezza.

al 11.6.1938 presso Panzer Abw. Abteilung 24. a Borna

Come comandante di plotone dal 1.8.1939 al 25.8.1939 presso il Panzer Abwehr. Abteilung 24. a Bona proposto per maresciallo

Come maresciallo, comandante di plotone dal 16.8.39 al 14.11. 39 presso la 3. Kompanie/ Panzer Jäger Abteilung 187..

Come maresciallo comandante di plotone presso la 2. Kompanie/ Panzer Jäger Abteilung 187..

Promozioni

24.2.37 caporale della riserva e allievo ufficiale

23.5.37 sergente della riserva

11.6.38 maresciallo della riserva

Impiego in guerra:

Protezione del confine occidentale tedesco dal 1.9.39 al 25.1.40 come comandante di plotone.

Utilizzato nella zona di guerra in Germania dal 26.1 al 12.3.1940 come comandante di plotone.

Utilizzato nelle operazioni del fronte ovest dal 13.3 al 10.5.1940 come comandante di plotone.

Avanzata e distribuzione in Belgio e Francia come comandante di plotone dal 11.5.40 a oggi come comandante di plotone.

In data 17.6.1940 dal Panzer Jäger Abteilung 187 (87. ID[53]*)*

Prove di approvazione extrabiologica? Si

A queste prime informazioni, si allegava un giudizio sintetico del personaggio:

Valutazione

Aspetto tozzo di taglia media. Un comportamento modesto e amabile generalmente non gli viene naturale. Popolare con superiori, compagni e subordinati; inizialmente un po' timido e impacciato al fronte, si è sviluppato molto bene nel corso dei 10 mesi in cui è stato al reparto.

Sempre coscienzioso, guidò il suo plotone con prudenza ed energia, soprattutto davanti al nemico, e fece un lavoro particolarmente buono. È' all'altezza della sua posizione. Promette di essere un valido ufficiale di riserva.

Quindi, il sottufficiale Wünsche veniva ritenuto un buon elemento, tanto da passare al grado superiore:

Ufficio personale dell'esercito

(Gruppo Ufficiali d.B.)

Az. 21 P 10 P (1) B7c. Berlino W 35 13 luglio 1940

Da leggere immediatamente

Al Comando Militare Distrettuale II a Lipsia

Maresciallo della riserva Dr. Wünsche Walter, Lipsia N 24, Tauberstrasse 16, nato il 28.3.1908

fu proposto dalle sue truppe da campo per la promozione a tenente nella riserva. Si richiede di fornire quanto prima informazioni sul fatto che il comando distrettuale militare abbia documenti che indichino che vi sono preoccupazioni sulla promozione al grado di ufficiale. La risposta non dovrebbe attendere che siano stati ottenuti tutti i documenti per la determinazione in tempo di pace dell'idoneità fuori servizio. Questo è riservato per un momento successivo.

[53] La *Panzer-Jäger-Abteilung* 187., apparteneva alla 87. *Infanterie-Division*.

Il 15 luglio 1944, il Comando Militare Distrettuale Lipsia II rispose, elencando i passaggi di reparto e di grado del soggetto. Per il momento, Wünsche era ancora nell'esercito. Ma il 19 luglio 1941, pare fare un cambiamento:

Comando Supremo dell'Esercito
21 s HPA/Ag P1/6. Abt. (d,1)
Berlino W 35, 19 luglio 1941
Oggetto: Ufficiale in stato di aspettativa. (d.B des Beurlaubtenstandes)
Riferimento: Documento del 17.4.41 LPA (21) 0 13 10 Nr. 13017/41
Al Ministro del Reich per l'Aviazione e al Comando Supremo della Luftwaffe (LPA)

Il tenente della riserva dott. Wünsche, Walter, Panzer Jäger Battalion 24, RDA (grado di anzianità di servizio dal n.d.a.) 1.7.40 (1757), Lipsia II, documento segreto HPA/Ag P1/6 secondo il decreto del 12.7.41 n. 2290/41. Il dipartimento (d) lasciò il comando del comandante in capo dell'esercito con effetto dal 12 ottobre 1940 e si trasferì nell'area di comando ivi con effetto dal 13 ottobre 1940. I documenti del personale che si trovano qui sono allegati per riferimento.

Quindi, era passato alla *Luftwaffe*. Ce lo conferma un altro documento in data successiva, questa volta non dell'esercito ma dell'aviazione, che riporta un'altra valutazione:

Comando di zona aerea Tempelhof[54]
Berlino SW 29 14 dicembre 1942
(Ufficio, unità militare)
Posta da campo n……..
Nota di valutazione
Sul tenente (Kr.O.) e ufficiale di compagnia Dr. Walter Wünsche nato il 28.3.08
Scapolo, Ufficiale di Compagnia
Valutazione attitudinale: carattere impeccabile e aperto. Estremamente coscienzioso. Cerca sempre di risolvere i compiti assegnati con piena soddisfazione dei suoi superiori. Sempre entusiasta e si sforza di essere il miglior modello per coloro che muoiono. Fisicamente fresco e agile, è all'altezza di tutte le esigenze del servizio sul campo. Mentalmente molto attivo. Buone doti di leadership e di iniziativa personale. Familiarità con le idee nazionalsocialiste. Apprezzato nel corpo degli ufficiali come amabile compagno.
L'attuale posizione è ben occupata? Si Molto bene.
Idoneo per la promozione al grado successivo più alto? Sì quando ci si avvicina (allo standar previsto n.d.a.)
Punizioni: nessuna
Firma (illeggibile)
Tenente colonnello e comandante della zona aerea. Usi suggeriti: come capo unità.
Inserimento del Comando di Area Aeroportuale 4/III (Berlino-Staaken) Concordare con la valutazione di seguito
Berlino-Staaken 11.1.1943, maggior generale e comandante (Firma illeggibile)

Quindi, ancora una volta Walter Wünsche viene giudicato un buon ufficiale, addirittura con familiarità con il nazionalsocialismo. Veniamo all'ultimo docu-

[54] Oggi non più esistente, l'aeroporto di Tempelhof è stato uno dei più importanti di Berlino. Operativo dal 1928 al 2004, si trovava nella zona sud del quartiere centrale di Schöneberg.

mento. La data è importante, siamo nel settembre 1943 e Walter è già alla *Hermann Göring*, schierata nel Napoletano:

> *I. (Rifornimenti) battaglione H.G*[55]*.*
> *Posto comando 28.9.1943*
> *Valutazione di guerra del 28 settembre 1943*
> *Sul tenente Kr.O. (Kr. O. Krieg Offizier n.d.a.) 1.7.42 Walter Dr. Wünsche nato il 28.3.1908*
> *Occupazione da civile: Assistente universitario scientifico*
> *Comandante di Compagnia distretto militare Lipsia II*
> *Presentazione programmata il 1 ottobre 1943*
>
> *Valutazione sintetica:*
> *Il tenente dott. Wünsche si è dimostrato in tutte le situazioni un leader coscienzioso di una compagnia trasporti, dal carattere impeccabile. È saldamente radicato nel nazionalsocialismo ed è in grado di trasmettere idee nazionalsocialiste. In accordo con la sua professione civile, ha una disposizione intellettuale superiore alla media.*
> *Punti deboli: non spiccare.*
> *Giudizio complessivo: buona media*
> *Come viene occupata la posizione attuale? Completato molto bene*
> *Idoneo per la promozione al grado successivo più alto? Non si avvicina ancora (allo standar previsto n.d.a.)*
>
> *Firma illeggibile, capitano e vice comandante di Battaglione*
>
> *Panzerdivision Hermann Göring Comando, 24 ottobre 1943*
> *Comandante*[56]
> *Concordato!*

Questo è l'ultimo documento contenuto nel fascicolo personale di Walter Wünsche. Dal penultimo e ultimo giudizio, si rileva un personaggio diverso dal cavaliere solitario e meditativo, gentile e attento alla forma, forse avverso a Hitler, che si ritrova nelle testimonianze rilevate nella valle del Chiecina dai civili che seppero della sua morte. Qui si parla di un nazionalsocialista dalle idee radicate, perfino capace di trasmetterle agli altri. Paiono due persone diverse, il che ci porta a considerare che qualche cosa sia cambiato nel carattere e nella visione della vita, e della guerra, nell'animo di Walter dal settembre 1943 al giugno 1944.

In mezzo a queste due date c'era stata tanta violenza, tanta morte e forse l'animo di Wünsche non era più propenso a tramandare quelle idee naziste che gli attribuiva il suo comando. Non lo sapremo mai. I colpi d' arma da fuoco che misero fine alla sua vita, misero fine anche ai suoi pensieri. Noi abbiamo solo cercato, e speriamo di esserci riusciti, di delineare meglio la sua figura che rimane ai più indistinta. Due uomini, due destini paralleli. Rudolf Knaut, il disperso di Nuto Revelli, che morì due giorni prima del nostro Wünsche in circostanze

[55] Il comandante del battaglione rifornimenti, all'epoca, poteva essere quell'*Oberstleutnant* (tenente colonnello) Julius Schlenger che salvò i tesori di Montecassino, facendoli trasportare con i camion a Roma. Nell'ottobre 1943, infatti, Schlenger risulta comandante di questo battaglione.

[56] In quel momento, il comandante divisionale era il *Generalmajor* Paul Conrath.

che, dobbiamo dirlo, sono la fotocopia dei fatti accaduti sul Chiecina, e Walter Wünsche. Il primo assiano, il secondo sassone. Rudolf, sottotenente (*Leutnant*) di 24 anni al comando di una compagnia di ex soldati dell'Armata Rossa, Walter, tenente (*Oberleutnant*) di 36 che guidava una compagnia di sussistenza. Entrambi tedeschi "anomali", entrambi cavalieri, entrambi uccisi da partigiani[57]. Due delle tante storie di uomini di quella grande tragedia che fu la seconda guerra mondiale.

Un ringraziamento all'amico Daniele Benvenuti che ci ha fatto conoscere più a fondo questa triste storia, alla quale ha dedicato molto del suo tempo e della sua emozione.

Bibliografia

Bini N., *Il Valdarno Inferiore nel 1944.* Diari e memorie, Firenze, Edizioni Polistampa, 2013.

Cintelli E., *San Miniato, settant'anni dalla Liberazione*, Pontedera, Tagete Edizioni, 2014.

Di guerra e di genti. 100 racconti della Linea Gotica, a cura di Andrea Marchi, Gabriele Ronchetti, Massimo Turchi, Bologna, Edizioni Pendragon,2020.

Focardi F., *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Bari, Laterza editori, 2013.

Greppi C., *Il buon tedesco,* Bari, Laterza, 2021.

Maribe J., *La Panzerdivision Herman Goering*, Parigi, Édition Grancher, 1992.

Miscellanea Storica della Valdelsa, *Antifascismo e Resistenza in Valdelsa,* Società Storica della Valdelsa, Castelfiorentino, 1971, anni LXXIV- (nn.1-3) Gennaio-Dicembre 1968-70, Della Serie 189-197.

Partigiani della Wehrmacht. Disertori tedeschi nella Resistenza italiana, a cura di Mirco Carrattieri e Lara Meloni, Calendasco (PC), edizioni Le piccole Pagine, 2021.

Revelli N., *Il disperso di Marburg*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1994.

Kurowski F., *The history of the Fallschirm Panzerkorps Hermann Göring*, Winnipeg, Manitoba, J.J. Fedorowicz Publishing Inc., 1995.

Zingoni G., *La Terra di San Miniato*, San Miniato, Tipografia Palagini, 1987.

[57] Sia per Knaut che per Wünsche, alcune testimonianze li definiscono "sbandati".

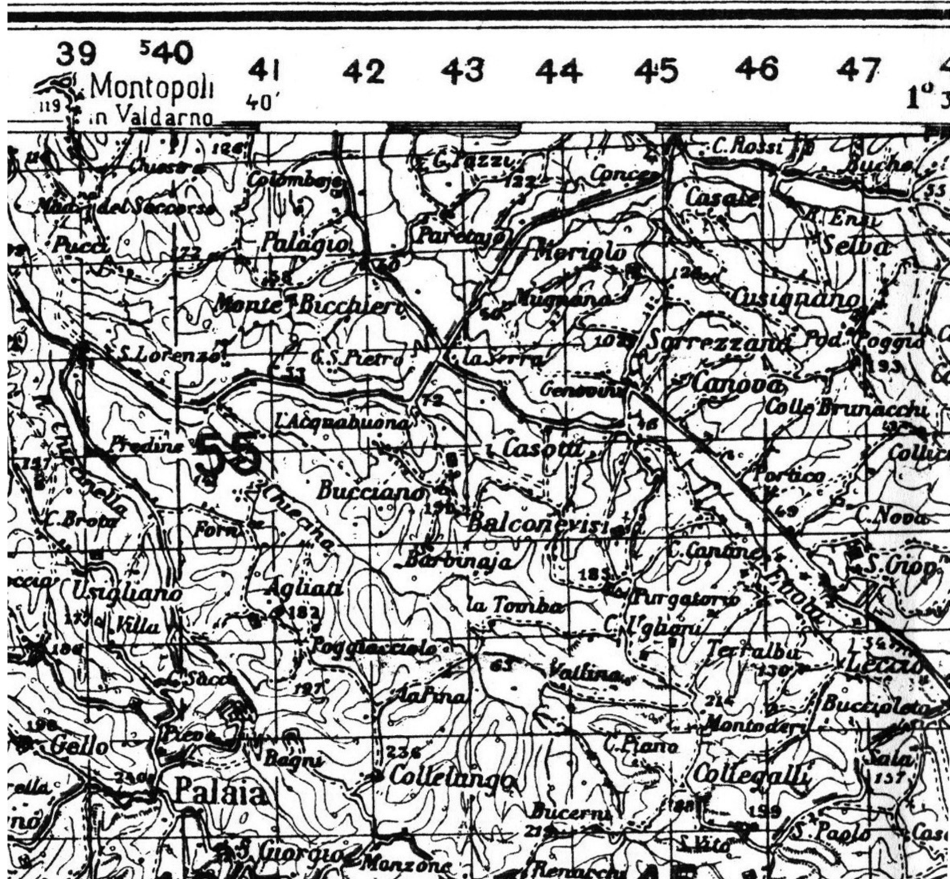


Fig. 1: Estratto dalla terza edizione di una carta 1:100.000, Sheet 112, Volterra, di fonte statunitense, dove viene evidenziato il tratto di territorio dove avvenne il fatto. (Archivio Biscarini)

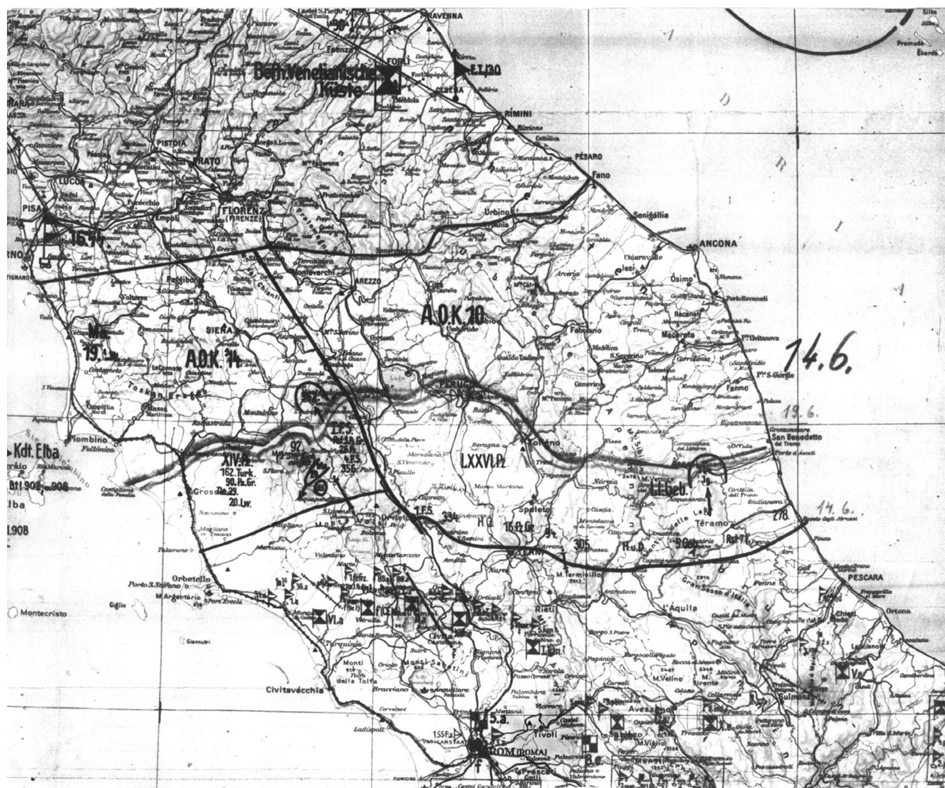


Fig. 2: Carta tedesca relativa alla situazione al fronte, in data 14 giugno 1944. Da rilevare la posizione della Hermann Göring nel settore della 10. *Armee*, LXXVI *Panzer-Korps*, tra Acquasparta, San Gemini, Massa Martana e Spoleto, in Umbria. (Deutschen Demokratschen Republik, Auftrag 166/87, WE-03/4632, Blatt 342. 14 giugno 1944.)



Fig. 3: La tomba, presso il cimitero militare tedesco della Futa, dove dovrebbero essere stati tumulati i resti del tenente Wünsche. (Foto Daniele Benvenuti, 16 febbraio 2019).



Fig. 4: Un'immagine invernale del monumento del cimitero militare tedesco della Futa. (Foto Biscarini).

Vita dell'Accademia nell'anno 2022

ACCADEMIA DEGLI EUTELETI DELLA CITTÀ DI SAN MINIATO
COMPOSIZIONE DELLE CARICHE SOCIALI

Il Consiglio Direttivo risulta per l'anno 2022 composto da:

Saverio Mecca	Presidente
Maria Grazia Messerini	Vice Presidente
Bruno Bellucci	Segretario
Francesco Fiumalbi	Vice Segretario
Alberto Falaschi	Tesoriere
Lucia Catarcioni	Consigliere
Alexander Carmine Di Bartolo	Consigliere
Riccardo Gucci	Consigliere
Luca Macchi	Consigliere
Rossano Nistri	Consigliere
Roberta Roani	Consigliere

Tutti i componenti del Consiglio Direttivo non percepiscono alcun compenso derivante dalle cariche in seno all'Accademia.

Il Presidente dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato
Prof. Saverio Mecca

ACCADEMIA DEGLI EUTELETI
DELLA CITTÀ DI SAN MINIATO

SOCI ONORARI

Cristina Acidini
Alessandro Bandini
Luigi Bernini
Igino Bonechi
Giuseppe Roberto Burgio
Giovanni Cipriani
Marco Fagioli
Crescenzio Franci
Angelo Frosini
Vittorio Gabbanini
Renzo Gamucci
Eugenio Giani
Franco Giannoni
Simone Giglioli
Giorgio Giolli
Antonio Guicciardini Salini
Francesco Gurrieri
Lino Lensi
Alfonso Lippi
Romano Masoni
Andrea Migliavacca
Morello Morelli
Giorgio Rondini
Gianfranco Rossi
Salvatore Settis
Mario Sladoyevich
Fausto Tardelli
Paolo Taviani
Alberto Vierucci
Luigi Zangheri

SOCI ORDINARI

Anna Alessi
Adriana Banella
Bruno Bellucci
Piero Bruschi
Federico Cantini
Lucia Catarcioni
Giovanni Conforti
Andrea Cristiani
Antonia D'Aniello
Alexander Carmine Di Bartolo
Francesco Dini
Alberto Falaschi
Maria Fancelli
Francesco Fiumalbi
Marzio Gabbanini
Isabella Gagliardi
Antonio Galanti
Riccardo Gucci
Luigi Latini
Luca Macchi
Andrea Mancini
Saverio Mecca
Maria Grazia Messerini
Rossano Nistri
Anna Padoa Rizzo
Roberta Roani
Renzo Rossi
Francesco Salvestrini
Andrea Vanni Desideri

SOCI CORRISPONDENTI

Amedeo Alpi
Carlo Baccetti
Lorenzo Bacci
Massimo Baccheretì
Renato Baldi
Laura Baldini
Pierluigi Ballini
Antonio Baroncini
Carlo Baroni
Nicola Baronti
Riccardo Belcari
Giuseppe Bellandi
Gianluca Belli
Antonio Bellucci
Silvia Benassai
Giovanni Benelli
Giacomo Benvenuti
Virginia Benvenuti
Maria Pia Bertagnolli
Antonella Bertini
Emilio Bertini
Daniela Bianconi
Francesco Biron
Claudio Biscarini
Stefano Boddi
Roberto Boldrini
Adolfo Bucalossi
Alfredo Bucalossi
Claudia Maria Bucelli
Adriano Buggiani
Susanna Caccia
Mario Caciagli
Fabio Calugi
Johara Camilletti
Francesco Campigli
Daniela Cancherini
Andrea Capecchi
Rosario Casillo
Mattia Catarcioni
Costantino Ceccanti
Susanna Cerri
Amerigo Cheli
Giuseppe Chelli
Andrea Ciarini
Ruffo Ciucci
Giovanni Coppola
Francesca Romana Dani
Luca Danti
Giuseppe De Juliis
Giuseppe De Luca
Andrea De Marchi
Anna Maria Ducci
Angelo Fabrizi
Anna Falchi
Michele Feo
Alice Fiaschi
Ludovica Fiaschi
Michele Fiaschi
Marco Fioravanti
Delio Fiordispina
Maria Antonietta Frosini
Antonio Galli
Vincenza Galli Angelini
Laura Galoppini
Graziano Ghinassi
Alice Giani
Aldo Giannarelli
Benedetta Giugni
Simone Giugni
Ezio Giunti
Andrea Gozzini
Sergio Gronchi
Alessio Guardini
Anna Lambertini
Giulia Lovison
Lamia Hadda
Renzo Lapi
Carlo Lapucci
Marco La Rosa
Silvia Lensi

Pier Giuseppe Leo
Giuseppe Lotti
Luca Lupi
Pier Luigi Luti
Fabrizio Mandorlini
Rosalia Manno Tolu
Emilia Marcori
Claudia Massi
Tessa Matteini
Rita Mazzei
Patrizia Mello
Luca Menichetti
Giovanni Meozzi
Giulia Micera
Nicola Micieli
Paolo Morelli
Barbara Mori
Eugenio Murrali
Maria Grazia Napoli
Lucia Nacci
Masao Noguchi
Costanza Pacini
Franco Paliaga
Valentino Pancanti
Manuela Parentini
Ettore Parmeggiani
Barbara Pasqualetti
Rossano Pazzagli
Ernesta Pellegrini
Valfredo Pellegrini
Carla Pieri
Alfiero Petreni
Susanna Pietrosanti
Davide Provenzano
Stefano Renzoni
Francesco Ricciarelli
Elena Riccioni
Graziana Rocchi Giannoni
Giuseppe Rossi
Francesca Ruta
Lucilla Saccà
Sandro Saccuti
Fausto Sacerdote
Giulio Santini
Alessandra Scappini
Anna Scattigno
Fabio Sottili
Maria Donata Spadolini Ferruzzi
Bruno Spagli
Luigi Spezia
Matteo Squicciarini
Piero Taddeini
Maria Grazia Tampieri
Maddalena Tani
Paolo Tinghi
Varo Tinghi
Aldemaro Toni
Alessandro Ubiglia
Denise Ulivieri
Valerio Valori
Daniele Vergari
Edoardo Villani
Cesare Viviani
Marcello Viviani
Claudia Weber Saglam
Emiliano Zucchelli

SOCI BENEMERITI
Franco Frulli
Lodovico Inghirami
Rodolfo Panarella
Ilvano Vannozzi

Il Presidente
dell'Accademia degli Euteleti di San Miniato
Prof. Saverio Mecca

LE ATTIVITÀ DELL'ACCADEMIA DEGLI EUTELETI DI SAN MINIATO

Le attività dell'Accademia degli Euteleti che già negli ultimi anni hanno dovuto confrontarsi con una forte riduzione delle risorse provenienti dalle istituzioni, sono state limitate dalla pandemia Covid19, ma le sue scelte fondamentali sono state mantenute:

- il Bollettino che raccoglie contributi di ricercatori e studiosi soci e non soci dell'Accademia su temi articolati dalle scienze fisiche alle scienze umane, alla storia e all'arte. Il Bollettino si conferma come uno dei più prestigiosi contributi al dibattito culturale del Valdarno e della Toscana;
- le mostre di arte, dalla pittura alla scultura, la grafica, la fotografia. La mostra di opere di Rossano Nistri è stata posticipata all'estate 2022 e altrettanto la relativa pubblicazione del catalogo che andrà ad arricchire la collana "Le mostre dell'Accademia";
- il sostegno e cooperazione con altre istituzioni e associazioni presenti nel territorio mediante la condivisione di progetti e la messa disposizione della sede rinnovata e adeguata tecnicamente per lo sviluppo di mostre, seminari, convegni e conferenze.
- il rinnovamento dei soci componenti il consiglio, i soci ordinari e corrispondenti dell'Accademia;
- la gestione del sito web dell'Accademia;
- il mantenimento delle attrezzature e degli arredi;
- l'adesione al Sistema Museale di San Miniato.

Le attività sopra riassunte sono state rese possibili utilizzando in pieno le risorse economiche sia quelle provenienti dai contributi del Ministero della Cultura e dalla Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato che dai Soci dell'Accademia.

La continuità della attività nei prossimi anni dell'Accademia richiederà risorse adeguate, anche se modeste, integrate dall'impegno, dal lavoro e da contributo volontario di tutti i soci, che per quanto generoso non potrà essere sufficiente.

Rivolgiamo un appello affinché da parte delle Istituzioni Pubbliche del territorio e della Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato si possano assicurare le risorse necessarie affinché l'Accademia possa continuare ad operare nella necessaria autonomia e libertà nell'interesse della comunità.

508

ATTIVITÀ DELL'ACCADEMIA DEGLI EUTELETI DI SAN MINIATO NELL'ANNO 2022

L'Accademia degli Euteleti ha perseguito il suo fine statutario di "attuare iniziative e di lavori per la promozione degli studi letterari, storici, scientifici ed artistici". Le attività si sono quindi articolate, pur nelle limitazione indotte dalla pandemia, in:

- promozione della cultura mediante la redazione, la pubblicazione e la diffusione del Bollettino dell'Accademia con periodicità annuale, e di altre opere a stampa;
- organizzazione delle Mostre dell'Accademia
- organizzazione di Conferenze, progetti e iniziative nel campo degli studi letterari, storici, scientifici ed artistici;
- attività di cura, conservazione e valorizzazione del patrimonio librario, archivistico e artistico dell'Accademia a beneficio degli studiosi e della comunità.

L'Assemblea dei Soci Ordinari nella seduta Gennaio 2022 ha approvato il Bilancio consuntivo dell'anno 2021, il Bilancio preventivo dell'anno 2022, il Programma delle attività per l'anno 2022 e il Programma delle attività per il triennio 2022-2024.

Incontri dell'Accademia

Gli incontri dell'Accademia sono stati sospesi per l'intero anno 2022

Venerdì 16 dicembre 2022,
Sa verio Mecca

Ore 17,30
presentazione e diffusione del Bollettino n° 89- anno 2022

Ore 18,00
Elisabetta Cerbai
Direttrice del Laboratorio Europeo di Spettroscopia Non-linearee
LENS: l'avventura della luce dal laser al computer quantistico

Mostre dell'Accademia

Le mostre dell'Accademia sono state sospese

Pubblicazioni

Bollettino dell'Accademia n° 89-2022
La pubblicazione del Bollettino n. 89 ha avuto luogo Venerdì 16 dicembre 2022 presso la sede della Fondazione Cassa di Risparmio di San Miniato, Palazzo Grifoni, Piazza Grifoni 12, San Miniato.

Cura, conservazione e valorizzazione della Biblioteca e del patrimonio archivistico e artistico

Con nostro rammarico il progetto di completamento della catalogazione su supporto informatico del patrimonio librario per la ricerca e la consultazione anche via Web del Catalogo della Biblioteca dell'Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato anche per il 2022 è rimasto sospeso in quanto non ha ricevuto il contributo atteso. Il progetto di completamento della catalogazione sarà ripresentato nell'anno 2023 per poter mettere a disposizione della comunità e dei ricercatori l'importante archivio dell'Accademia.
Per l'insufficienza dei contributi ricevuti non si è avviato il completamento dell'inventariazione dei dipinti e delle suppellettili di proprietà dell'Accademia degli Euteleti. Tale operazione sarà realizzata in collaborazione con la Sovrintendenza ai Beni Culturali di Pisa.
L'Accademia degli Euteleti ha partecipato al Progetto Digital Library di digitalizzazione del patrimonio musealearchivistico-bibliografico delle istituzioni pubbliche non statali, insieme alla Biblioteca Comunale di san Miniato.

Sistema museale di San Miniato

Anche per quanto riguarda l'anno 2022 l'Accademia ha aderito al Sistema Museale di San Miniato.

FINITO DI STAMPARE
NELLA TIPOGRAFIA BONGI
SAN MINIATO (PI)
DICEMBRE 2022